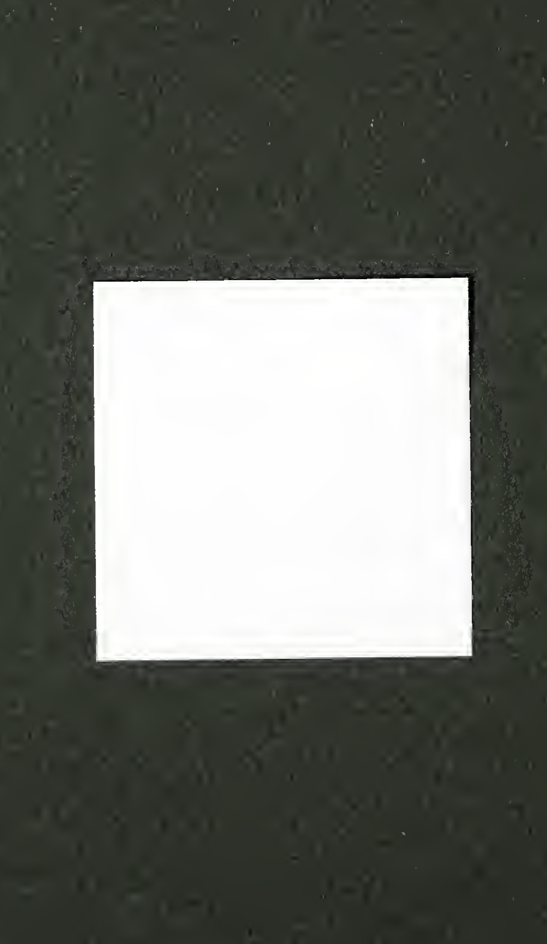








Zeitschrift

für

Bildende Kunst

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien

Siebzehnter Band



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1882

Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.

Inhaltsverzeichnis des XVII. Bandes.

Text.

Kunstbeilagen und Illustrationen.

Radirungen, Lichtdrucke.

Holzschnitte und Phototypien.

Die mit einem † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.

Die Augsburger Brunnen.

Mit Abbildungen.



Vom Herkulesbrunnen.

Augsburg ist berühmt durch seine schönen öffentlichen Brunnen. Sie bilden mit ihrem figürlichen Schmucke die monumentale Dekoration der breiten und langen Straßen dieser alten ehemaligen Reichsstadt, deren Häuser einst im beständigen Festkleid farbenprächtiger Fassadenmalereien prangten.

Es giebt kaum eine in der Ebene gelegene deutsche Stadt, die einen solchen Reichtum an Quellen und so viel Wasser mit starkem Gefälle besäße, wie das auf der äußersten Spitze des Lechfeldes gegen die Donauniederung gelegene Augsburg, das auf dem durch Zusammenfluß von Lech und Wertach gebildeten Dreieck wie auf einem Vorgebirge thront. Die ungeheure Geröllfläche, auf der sich der Trümmerschutt des Hochgebirges abgelagert hat, sammelt die hier zusammenrinnenden Gewässer und entläßt an ihrem Rande eine Menge von Quellen und Bächen. In vielfachen Kanälen durch die Stadt geleitet, leisten diese der Großindustrie und dem fleißigen Gewerbsmanne die ersprießlichsten Dienste und versorgen Haus und Hof mit reichlichem und gutem Trinkwasser. Es war der besondere Stolz der Bürger in den letztvergangenen Jahrhunderten, daß ihre Stadt vor allen Städten des Reiches der größten Fülle von Brunnen sich rühmen könne und daß fast jedem Hause fortwährend reines Wasser zuströme.[1])

Der ausgebildete Schönheitssinn und die Prachtliebe der Bewohner Augsburgs, das sich gegen Ende des Mittelalters zur mächtigsten Handels- und Gewerbsstadt Süddeutschlands emporgeschwungen hatte, begnügte sich jedoch nicht mit der bloßen Nutzbarmachung des flüssigen Elements. Die Mündungen der Quellen und Wasserleitungen wurden verschönert und ausgeschmückt, so daß das segenbringende Wasser aus künstlerisch veredelten Brunnen lustig hervorsprudelte. Der vielfache wechselseitige Verkehr mit Italien, dem klassischen Lande der Wasserleitungen und Fontänen, mag wesentlich zur Verbreitung dieser schönen Sitte beigetragen haben. Nicht nur auf den vornehmsten Plätzen der Stadt wurden öffentliche Springbrunnen errichtet, sie waren auch ein vielbegehrter Schmuck für das Innere der Höfe und eine Zierde der Gärten vornehmer Herren.

---

1) Vergl. die „Augsburger Studien" von W. H. Riehl in seinen „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten".

So lesen wir, daß Jakob Fugger, der reiche Augsburger Handelsfürst, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in einem Garten unweit des Oblatterthores prächtige Wasserwerke anlegen ließ. Ebenso war es bei einem Hause auf dem Weinmarkte. Beatus Rhenanus schreibt 1531: „Was findet man darin für Lusthäuser, Blumenbeete, Bäume, Springbrunnen, die mit Erzbildern der Götter geziert sind! Was für ein prächtiges Bad ist in diesem Teil des Hauses! Mir gefielen die königlich französischen Gärten zu Blois und Tours nicht so gut". Auch dem Michael de Montaigne, der 1581 die Stadt besuchte, fielen außer den breiten, reinlichen Straßen die vielen prächtigen Springbrunnen auf, obwohl die jetzt vorhandenen damals noch nicht standen. Er erklärt Augsburg für die schönste Stadt Deutschlands, wie Straßburg für die festeste. Auch die Springbrunnen und Vexirwasser in den Gärten der Fugger rühmt er höchlich.

Die eigentlichen Stadtwasserwerke, die noch immer als eine Sehenswürdigkeit den Fremden gezeigt werden, nahmen bereits 1412 ihren Anfang. Leopold Karg legte in diesem Jahre im Stadtgraben beim Vogelthor das erste Wasserwerk an, durch welches das Wasser in sieben verschiedene Rohrkästen oder Brunnen auf die Hauptplätze der Stadt geleitet wurde. Der hieraus entstehende Nutzen veranlaßte die Stadt von Zeit zu Zeit die Wasserwerke zu vermehren und so zu verbessern, daß im Jahre 1560 auch Privathäuser gegen eine jährliche Abgabe von zehn oder eine einmalige von hundert Gulden mit Wasser versehen werden konnten. „Hiebei nun ließ es eine hochlöbliche Obrigkeit allein nicht bewenden", schreibt Kaspar Walter in seiner Hydraulica Augustana, „sondern es richtete auch dieselbe ihr Absehen zugleich dahin, mit solchen Wasserwerken solche öffentliche Denkmale zu stiften, welche der Stadt selbsten auf die späte Nachkommenschaft zu einer immerwährenden Zierde gereichen könnten". Als sich nun Augsburg mit dem Anbruch der lebensfrischen Zeit der Renaissance mit öffentlichen Denkmalen aller Art füllte, wurden auch die Brunnen der veränderten Geschmacksrichtung gemäß umgestaltet und im Stil der Spätrenaissance prächtig ausgeschmückt. So entstanden gegen Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts jene großartig angelegten, monumentalen Prunkbrunnen aus Erz und Marmor, wie sie in dieser Art keine zweite Stadt Deutschlands aufzuweisen hat und die noch heute der Maximiliansstraße einen so überaus malerischen Charakter verleihen. In den der Mythologie und der Geschichte des Altertums entnommenen Motiven ihrer Bildwerke gelangen die humanistischen Ideen jener Zeit und die Begeisterung für das klassische Altertum zu lebendigem Ausdruck.

Auf dem Perlachplatz, dem Rathause gegenüber, steht der Augustusbrunnen, von allen der prächtigste und formenreichste. Er wurde 1594, nachdem ein seit 1414 auf jenem Platze befindlicher Brunnen abgetragen war, von Hubert Gerhard, einem Niederländer, errichtet und dient zugleich als Gedächtnissäule für den Gründer der Stadt, den römischen Kaiser Oktavianus Augustus. Als Gustav Adolph im Jahre 1632 einzog, hielt er, wie erzählt wird, seinen Schimmel hier an, umritt den herrlichen Brunnen und setzte dann erst seinen Weg zur St. Annenkirche fort. Ebenso that Napoleon 1805; auch er ließ sein Roß um den Augustusbrunnen gehen, bevor er weiter ritt.

Das kräftig profilirte Bassin hat die Grundform eines Vierpasses, aus dessen Seiten vier halbrunde Teile hervortreten. Auf den Ecken ruhen zwei männliche und zwei weibliche Flußgötter, die vier Flüsse Augsburgs, in mächtigen symbolischen Statuen

Der Augustusbrunnen in Augsburg.

Verlag von E. A. Seemann.



dargestellt. Aus der Mitte des weiten Bassins erhebt sich das zweifach abgestufte Postament, am untern Teile mit vier in Konsolen auslaufenden Sirenen geziert, welche aus den Brüsten Wasserstrahlen spenden. An den Ecken des obern Teils sitzen auf Voluten vier reizende nackte Kindergestalten, Delphine haltend, welche wiederum Wasserstrahlen von sich spritzen. Die Flächen schmücken Tafeln mit Inschriften, das abschließende Gesims Bockskopfe und Schilder mit dem Stadtwappen.[1]) Diesen obern Absatz des Postamentes läßt der Künstler mit feiner Empfindung nur wenig hinter den untern zurücktreten, wodurch der Aufbau im Kern das Ansehen des Standfesten, Geschlossenen annimmt, während die Ausbiegungen, welche die Umrißlinien ergeben, dem Gesamtaufbau etwas ungemein Elastisches und Flüssiges verleihen. Auf einem Sockel steht dann in stolzer Majestät die elegant bewegte Statue des Augustus, mit huldvoll ausgestreckter Rechten das Ganze krönend. Alles das ist frei von jeder akademischen Langenweile, groß, kühn, originell, poesievoll gedacht und erfunden und ebenso auch gestaltet und durchgeführt.

Jene auf den Ecken des Bassins lagernden Figuren bezeichnet P. v. Stetten[2]) als die vier Jahreszeiten, worin ich ihm nicht beistimmen kann; ich halte dieselben, wie gesagt, für eine ebenso sinnige wie geistreiche Symbolisirung der vier Flüsse Lech, Wertach, Singold und Brunnenbach.[3]) Die herkulische Mannesgestalt der Vorderseite, die mit der Rechten in den lang niederwallenden Bart faßt und mit dem linken Arm sich auf ein Schiffsruder stützt, läßt unschwer den Lech erkennen, jenen reißenden Hochgebirgsstrom, der, scheinbar ruhig in der Ebene gelagert, sich von Zeit zu Zeit erhebt und mit unaufhaltsamer Gewalt Brücken, Dämme und Felder vernichtet. Die schön geformte mit Ornamenten reich verzierte Ruderschaufel deutet seine Schiffbarkeit an. Von dem üblichen Symbol des Schilfkranzes für einen Flußgott hat der Künstler abgesehen, ziert aber statt dessen das Haupt des Lech sehr charakteristisch mit Tannenreisern und Tannenzapfen, die ihm etwas ungemein Wildes geben. Schilf duldet der Fluß überhaupt nicht an seinen Ufern, wohl aber sieht man ihn oft im Hochgebirge entwurzelte Tannen mit sich führen. Rechts vom Lech ruht eine weibliche Figur, auf eine schlanke Urne gestützt, das antike Merkmal für Flußgötter. Das Füllhorn mit Äpfeln, Birnen und Weintrauben charakterisirt sie als Nymphe der Singold, die Segenspenderin aller umliegenden Gärten und Wiesen. Vielleicht die schönste der beiden weiblichen Figuren, die Mühlen und Maschinen treibende Wertach, ist an der Rückseite hingelagert. Als ihr symbolisches Attribut dient ein Zahnrad, auf das sie ihre üppig schönen Formen lehnt; Kornähren sind der Schmuck ihres Hauptes. Die männliche Figur der Rückseite stellt den Brunnenbach dar, dessen Schoß mit einem Netz voll zappelnder Fische gedeckt ist, eine Andeutung seines ehemaligen Reichtums an Forellen und anderen Fischen.

Interessant ist ein Vergleich des Augustusbrunnens mit dem Brunnen des Neptun von Giovanni da Bologna. Für einen Teil der Komposition des ersteren mag derselbe das ungefähre Vorbild abgegeben haben. Dadurch, daß beim Augustusbrunnen der Sockel, auf welchem das Standbild steht, vergrößert und das Postament selbst durch

1) Früher waren Bockskopfe und Schilder noch durch metallene Fruchtschnüre untereinander verbunden. Ein alter Kupferstich aus dem Jahre 1598, gestochen von Lukas Kilian, zeigt dieselben. Eine neuere Aufnahme des Augustusbrunnen findet sich in Seemanns „Deutscher Renaissance", gezeichnet von L. Leybold.

2) Kunst- und Handwerksgeschichte Augsburgs.

3) Vergl. W. Lübke, Geschichte der Plastik, und W. H. Riehl, a. a. O.

einen einfachen Unterbau gegen das italienische Vorbild erhöht ist, wird die Höhenentwickelung eine weit bedeutendere und ist wohl berechnet für den mit Häusern von ausgesprochener vertikaler Tendenz umgebenen Platz. In seinem obern Teile ist das Postament ohne Figuren gelassen, wodurch der Augustus entschieden gewinnt und viel freier und stattlicher dasteht. Hierzu kommen die vier auf der Bassinbrüstung lagernden Flußgötter, die ganz besonders zu der malerischen Wirkung des Aufbaues beitragen. Die imposante Fassade des von Elias Holl im Renaissancestil erbauten Rathauses und der benach-



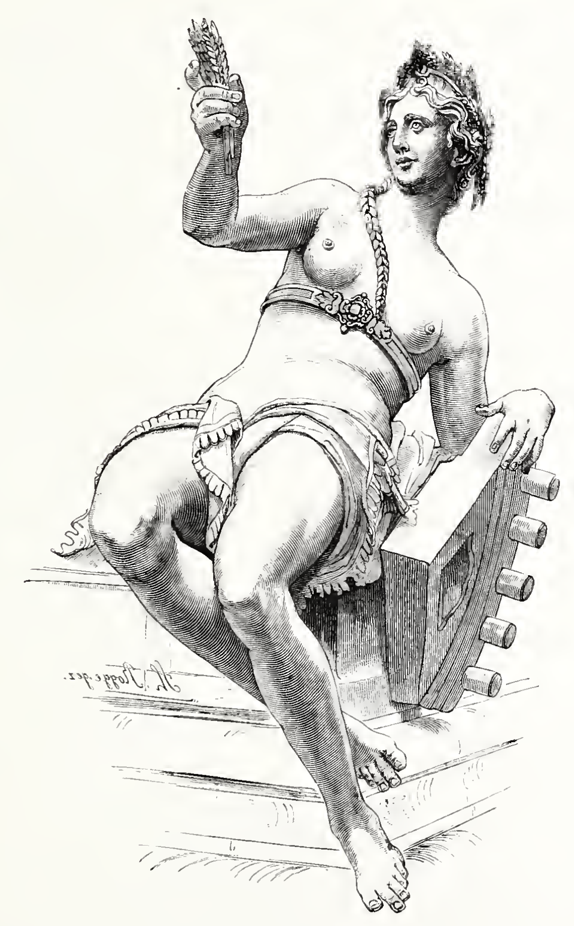
Singold. Vom Augustusbrunnen.

barte Perlachturm verleihen der Brunnenanlage eine Folie, wie man sie nicht schöner wünschen kann. Wie früher selten ein öffentliches Denkmal ohne Reim blieb, so ist auch auf den Augustusbrunnen folgender Vers gemacht worden:

„Der Brunn so von August den schönen Namen hat,
Ziert seinen Perlachplatz, ja ganz Augustus Stadt“.

Der Grundstein wurde 1593 in Gegenwart der Baumeister Mathäus Welser, Bernhard Rehlinger und Christian Bockle gelegt, worauf Simon Zwitzel, Steinmetzwerkmeister von Augsburg, das Steinwerk in Angriff nahm, welches Bernhard Kreitzner, da ersterer starb, später vollendete. An St. Ulrichs-Kirchweihe, acht Tage nach Ostern, im Jahre 1594, waren die 24 ursprünglichen Abteilungsröhren gelegt und die Anlage in den öffentlichen Dienst gestellt. Im Jahre 1672 wurden noch acht wasserspendende Röhren hinzugefügt.

Nachdem das alte Postament 155 Jahre gestanden und durch die beständige Feuchtigkeit schadhaft geworden war, wurde es 1749 durch ein neues circa 4 Meter hohes aus rotem Salzburger Marmor „schön renovirt“. Dieses vom Steinmetz Wolfgang Schindel verfertigte Postament zeigt im Ganzen die Form des frühern, was auch durch den genau anpassenden Erzschmuck bedingt wurde. Im Detail jedoch sind Profile und Voluten im Geschmack jener Zeit „zierlich gearbeitet“ und mit einigen unerläßlichen Zopfzuthaten versehen. [1])



Wertach. Vom Augustusbrunnen.

Im Grundstein liegt ein Silberblättlein mit folgender Schrift:

Deo. Auspice.
Columnam hanc. poni curarunt
Aediles. Augustani.
Fran. Joseph Ign. Im-Hoff.
de Spielberg. & Ober-Schwambach.
Joanne a Stetten.
Wolfg. Ant. Langen-Mantel
de Westheim.
Paul. Joann. Marci
A. P. C. N.
Mense Maio
Salvete. Posteri. & Valete.

---

1) Vergl. den Kupferstich von Lukas Kilian aus dem Jahre 1598.

Auf den im Feuer vergoldeten Kupfertafeln, welche die vier Felder des Postamentes zieren, steht:

Auf der ersten, gegen den Perlachturm:

Imp. Caes.
Divi. F.
Augusto
Parenti
Colonia
Augusta
Vindel.

Auf der zweiten Tafel, gegen die Steingasse:

Posita
Anno a CHR. Nato
MDXCIII
Imp. Caes. Rudolpho
P. F. Aug.

Auf der dritten Tafel gegen die Karolinenstraße:

Anno
A Col.
Ded.
M D C V.
Joan. Vel
Serus.
Duumvir.
Proba-
vit.

Auf der vierten, gegen die Börse:

Monumentum
Pietatis
Ergà Conditorem
A
S. P. Q. A.
Erectum
&
Eminentius
A. C. MDCLXXII.
Collocatum
ob
Imminentem Ruinam
Novo Splendori & Loco
Restitutum
A. R. S.
MDCCXXXXVIIII.
Auspiciis
Duumvivorum
Wolfg. Jacob Sultzer.
Leop. Anton Im-Hoff.
Cura Aedilium
Franc. Joseph. Ign. Im-Hoff.
Joan. a Stetten.
Wolfg. Ant. Langenmantel
Paul Joann. Marci.

Die Figur des Augustus ist 2½ Meter hoch und über 27 Centner schwer. Peter Wagner „der erfahrene Augsburger Gießermeister, hat sie gegossen, nachdem 55 Centner Metall in den Ofen gesetzt, zwei Klafter Holz dazu verwendet und 8 Stunden lang daran geschmelzet worden. Gießerlohn erhielt derselbe 6 Kreuzer für das Pfund, in Summa 270 Fl." [1]) Die Bassinfiguren wiegen zusammen 79 Centner und 30 Pfund.

Nach den Baumeisterbüchern des Augsburger Stadtarchivs erhielt Hubert Gerhard oder mit italienisirender Endung Gerhardi, Skulptor, für die „angekrümbten Bilder zum neuen Röhrpronnen auf dem Perlach in Summa 2974 Fl. 14 Kr.", die während der Jahre 1590—1594 in einzelnen Raten ausgezahlt wurden.

Heinrich Gerhard von Gorkhum, der seinem Bruder Hubert „an Possirung und Zurichtung der Bilder zum neuen Röhrkasten lange Zeit geholfen", erhielt 12 Fl.

Dem Goldschmied Gregor Bayr wurde der Auftrag zu Teil, die fünf Hauptfiguren für den Preis von 425 Fl. „gehörig zu verschneiden", d. h. die feinere Überarbeitung und Ciselirung zu übernehmen. Wegen seines daran „gebrauchten" Fleißes wurden ihm 45 Fl. dazu verehrt; „daß gegen seiner bedingten Forderung diß auch wol verdient gewesen", steht dabei bemerkt.

Der Erzschmuck am Postament ergiebt sich als eine Arbeit des Goldschmieds Jakob

1) Kaspar Walter, Anweisung vor einen jederweiligen Stadtbrunnenmeister u. s. w. Augsburg 1766.

Schönauer, den derselbe für 153 Fl. fertigte. Darunter sind auch jene nicht mehr vorhandenen Kränze am obern Teil zu 15 Fl. das Stück angegeben. 136 Fl. kosteten die vier Sirenen oder „Weiblen".

Die vergoldeten Buchstaben auf den Tafeln, sie in Stein zu schneiden und einzulassen, kamen auf 150 Fl. Die Gesellen des Goldschmieds David Altenstetter, dessen Arbeit es gewesen, erhielten 6 Fl. Trinkgeld.

Das ganze Werk wurde nach alter deutscher Sitte durch einen guten Trunk beschlossen. 22 Fl. finden sich verzeichnet für „Aufricht Wein dem Skulptori, Gießer Steinmetzel, Schlossern, auch den andern Werkmeistern und Gesellen". [1])

Hubert Gerhard befand sich um jene Zeit in Diensten des benachbarten Bayernherzogs am Hofe zu München.[2]) Er hatte seine Studien, wie die meisten gleichzeitigen niederländischen Kunstgenossen, in Italien gemacht und bereits eine Reife des Talents bekundet, welche ihn der Bewältigung großer monumentaler Aufgaben gewachsen erscheinen ließ. In den Jahren 1584—1589 führte er für den kunstsinnigen Hans Fugger aus dem reichen Augsburger Kaufmannsgeschlechte eine Kolossalgruppe großartigen Stiles aus: Mann und Frau in schön verschlungener sitzender Stellung, davor ein Knabe, der nach einem dargebotenen Apfel greift.[3]) Mit Beihilfe des Italieners Carlo Pallazo wurde dieselbe in Wachs modellirt und geformt, dann durch den Italiener Pietro de Neve unter Beihilfe des Niederländers Karl Anton Man sowie des baierischen Hofgießers Martin Frei von München und des bereits erwähnten Stadtgießers Peter Wagner zu Augsburg daselbst in Erz gegossen. Der Guß dieser Gruppe, zu der man 100 Centner Metall gebrauchte, mißlang zweimal, und erst das drittemal wurde dieselbe tüchtig befunden und 1590 im Hof des neuen Fuggerschen Schlosses zu Kirchheim an der Mindel aufgestellt. Seit 1871 befindet sie sich im Garten des Nationalmuseums zu München. Als Kuriosum muß erwähnt werden, daß sie vor ihrer dortigen Aufstellung nahe daran war, eingeschmolzen zu werden. Ein anderes Werk unseres Künstlers in München ist die Gruppe des Erzengels Michael über dem Portal der dortigen Michaelis-Hofkirche.

Der Herkulesbrunnen zeigt Herkules im Kampfe mit dem siebenköpfigen Cerberus.[4])
Mit der von der hochgehobenen Rechten kräftig geschwungenen Keule sucht er das zwischen seinen Füßen befindliche Ungeheuer niederzuschmettern und droht dasselbe vom Postament zu stürzen, eine keck und malerisch aufgebaute Gruppe von außerordentlicher Lebendigkeit. Der Grundriß der inmitten des Bassins sich erhebenden, zweifach abgestuften Säule bildet einen gleichseitigen Triangel mit abgeflachten Ecken. Aus ihrem untern Teile drängen sich die Brustbilder dreier metallenen Tritonen hervor mit Schneckenhäusern in den Händen; sie speien und spritzen Wasser aus. Zwischen ihnen, auf dem Schaft-

---

1) Diese Auszüge verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Archivar Dr. Buff.

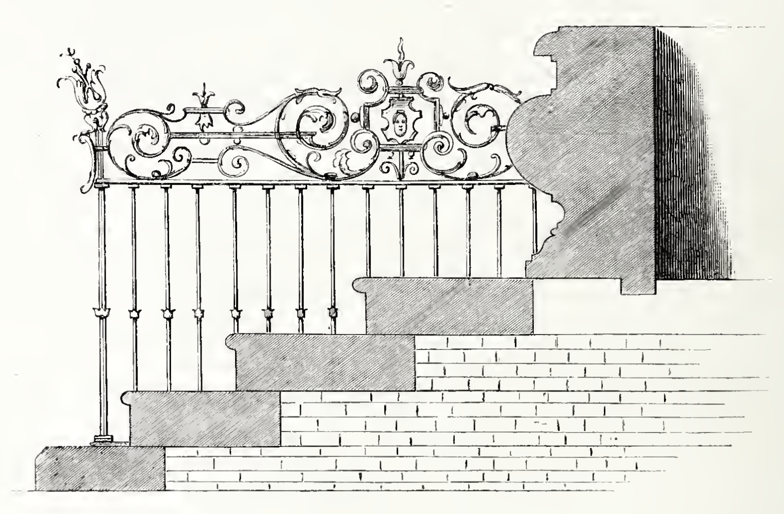
2) P. v. Stetten, Kunst- u. Handwerksgeschichte Augsburgs.

3) Nach Lübke's Geschichte der Plastik Mars, Venus und Cupido darstellend.

4) Lübke giebt a. a. O. die Hydra an. Das zottige Fell läßt jedoch eher auf den Cerberus schließen, ebenso gleichen die Köpfe, wenn auch mit Hörnern versehen, denen von Hunden. Ohne Zweifel wollte der Künstler mit diesem Ungeheuer das Prinzip des Bösen versinnbildlichen. Ein alter Vers, der auf diesen Brunnen gemacht wurde, lautet:

„Gleichwie das Sieben-Köpfig Thier unter Herkules nun lieget,
So hat das teutsche Volk seine Feind herzhaft besieget".

gesimse, stehen drei reizende Knaben mit Schwänen, aus deren Hälsen ebenfalls Wasser hervorspringt (Siehe d. Abbildung S. 1); oberhalb derselben sind Inschriften angebracht. An den Ecken der Säule sitzen drei Nymphen, von denen die erste ihre Haare auswindet, so daß das Wasser niederträuft, die zweite ein Tuch hält, aus welchem gleichfalls Wasser hervorkommt, während die dritte ihre Füße aus einem Kruge mit Wasser begießt. Große, auf Konsolen ruhende metallene Schalen fangen dasselbe auf, um es über ihren Rand wieder abfließen zu lassen. Zwischen den Figuren sind an den Hauptfeldern der Säule drei im Feuer reich vergoldete Basreliefs von vorzüglicher Arbeit angebracht, welche Begebenheiten aus der römischen Geschichte darstellen. Oberhalb derselben, unter dem Kranzgesims, speien drei Löwenköpfe je zwei Wasserstrahlen in das Hauptbassin. Die Wirkung des durch eine Menge künstlerisch verteilter, lustig plätschernden Wasserstrahlen belebten Ganzen muß als eine vollendet schöne bezeichnet werden. Denkt man



Profil vom Herkulesbrunnen.

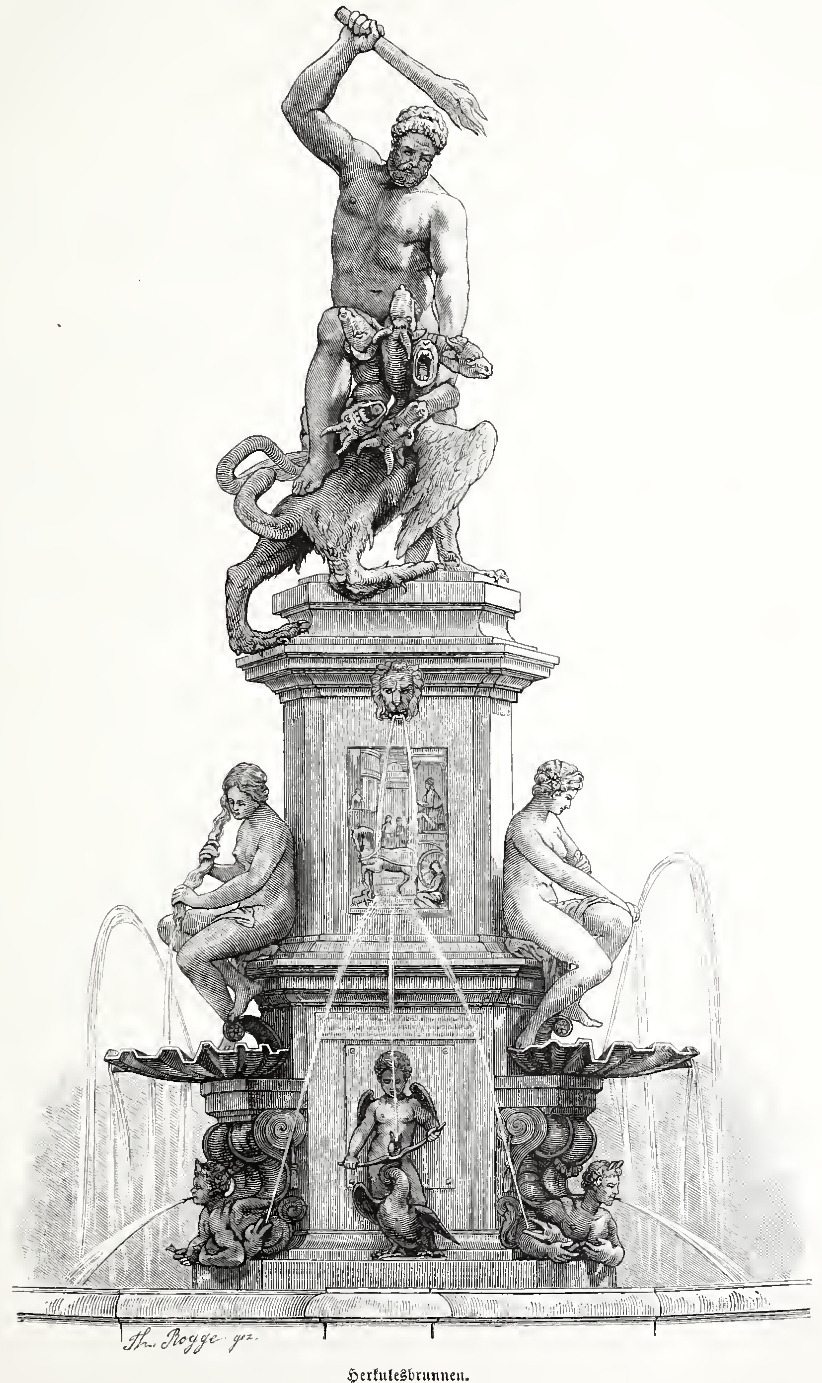
sich zu dem Brunnen noch den ursprünglichen Abschluß des Platzes durch die dekorativ äußerst wirksame Fassade des Siegelhauses, den reich bemalten Fuggerschen Palast und die übrigen in ähnlicher Weise prangenden Häuser des ehemaligen Weinmarktes, so erhält man ein Bild von festlich heiterer Pracht und selten erreichter Harmonie. Karl Remshard hat es uns in seinem Prospekt vom Jahre 1719 in Kupferstich aufbewahrt.

Die Höhe der Brunnensäule beträgt circa 5 Meter, die der Gruppe fast 3 Meter und das Gewicht derselben 8000 Pfund. Auf der metallenen Fußplatte liest man:

Adrianus Vries
Hagenis. Architectus
F. A. N.
Post. Chr. MDCII.

Bereits im Jahre 1414 wurde auf dem Weinmarkte ein einfacher kunstloser Rohrkasten mit Säule errichtet, aus der zwei Wasserstrahlen sich ergossen. Im Jahre 1508 errichtete Meister Burkart Engelberger, Erbauer der spätgotischen St. Ulrichskirche, an Stelle des alten einen massiven steinernen Brunnen, der 300 Fl. kostete. Nach manchen Reparaturen wurde dieser 1599 ganz abgetragen, und der Architekt Kaiser Rudolphs II., Adrian de Vries aus dem Haag, brachte den bereits 1596 entworfenen Plan des jetzt

vorhandenen Prunkbrunnens zur Ausführung. Zum Fundamente brauchte Maurermeister Jakob Erschey 48500 Mauer- und Ziegelsteine. Am 16. April 1602, dem letzten



Herkulesbrunnen.

Tage der St. Ulrichskirchweih, geschah die feierliche Eröffnung in Gegenwart von Adrian de Vries. Nach Ablauf von 224 Jahren war der die Gruppe tragende Salzburger Marmor durch die Zeit derart zerstört, daß man ein Zusammenbrechen befürchten

mußte. Der ganze Brunnen wurde daher im Jahre 1826 abgetragen, und der Magistrat ließ die Säule in ihrer ursprünglichen Form von Gußeisen neu errichten. Das aufs genauste verfertigte kleine hölzerne Modell der alten Säule wurde nach der Maxhütte in Bergen bei Traunstein gesendet und dort in vier Teilen trefflich gegossen.

Mit der alten Brunnensäule von Marmor wurden auch die früheren Inschriften zerstört, weshalb man drei Bronzetafeln, wie sie noch zu sehen, dafür errichtete. Dieselben lauten:

Gegen Norden

Hocce A. Vries mirae artis opus in duumviratu J. Welser et O. S. Fugger decretum II Viris Q. Rehlinger et M. Welser. A. MDCII.

Gegen Südwest

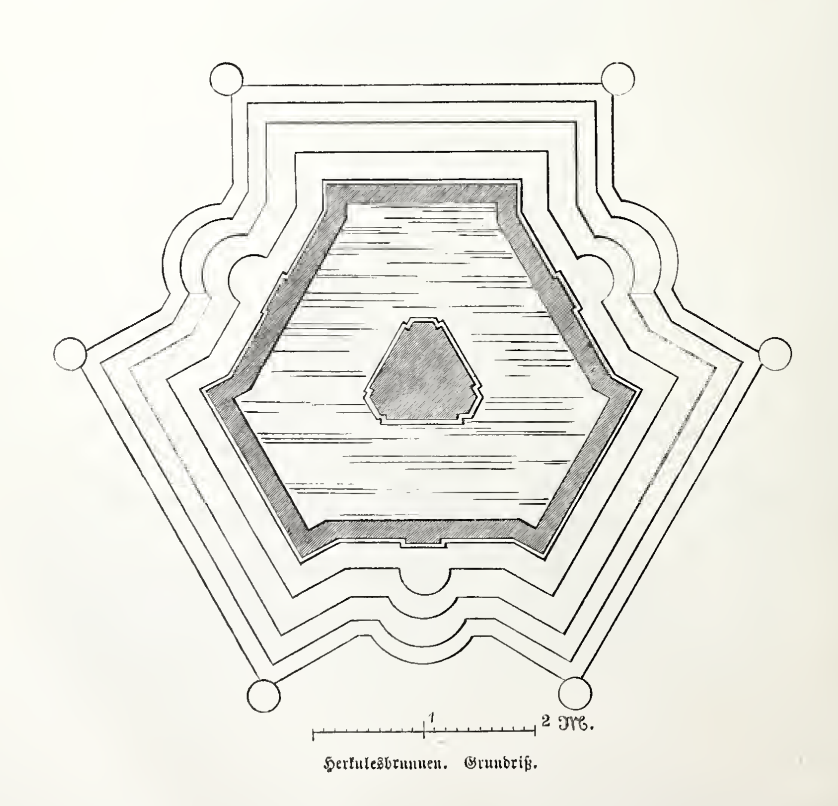
Basis prius marmorea II Viris D. a Stetten et O. Langenmantel A. MDCLXVIII. de hinc II Viris P. A. Stetten et J. Langenmantel A. MDCCXXI reparata.

Gegen Nordost

Herculis statua cum reliquis signis nobilibus ferrea tandem suffulta columna coss. A. Barth et P. F. Kremer aedile B. de Hoeslin MDCCCXXVIII.

Die Kosten dieser in zwei Jahren vollendeten Neubauten sollen an 6600 Fl. betragen haben.

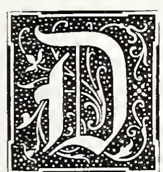
(Schluß folgt.)



Herkulesbrunnen. Grundriß.

Lionardo da Vinci's Lehrbuch von der Malerei.

Mit Illustrationen.



er Traktat der Malerei von Lionardo da Vinci ist ein zu oft genanntes Buch, als daß es nicht der Mühe sich verlohnte, die Entstehung desselben näher zu untersuchen. Haben wir es hier mit den eigenhändigen Aufzeichnungen des Meisters zu thun, oder ist das Werk aus den Kollegienheften der Mailänder Akademieschüler entstanden? Beide Fragen sind von renommirtesten Forschern sowohl bejaht als auch verneint worden; ein Widerspruch, der sich wohl einfach aus der Geschichte des Buches erklärt, sofern sie zu Tage liegt, aus einer Jahrhunderte alten Tradition. Die Tradition nun als bodenlos nachzuweisen und inskünftig außer Kurs zu setzen, ist die Absicht der nachfolgenden Untersuchung.

Luca Paciolo sagt nämlich in einem zweifellos authentischen Briefe an den Mailänder Herzog Lodovico il Moro, datirt vom 9. Februar 1498, Lionardo da Vinci habe bereits das verdienstvolle Buch von der Malerei und von den Bewegungen des menschlichen Körpers mit Aufwand aller Sorgfalt zu Ende geführt. Auch mehrere Schriftsteller des 16. Jahrhunderts erwähnen das Buch als ihnen bekannt, wobei nur befremdet, warum dasselbe nicht eher im Druck erschien, als im Jahre 1651, wo es Dufresne herausgab, und zwar mit der ausdrücklichen Erklärung in der Einleitung, die als Quellen benutzten Handschriften seien durchaus unzuverlässig. Die Figuren in denselben werden hier geradezu absurd genannt, die Kapitel zusammenhangslos, der Text sei untermengt mit überflüssigem u. a. m. Dufresne half sich mit einer „Purgation" des vorliegenden Materials, und seine Ausgabe ist bis in die neueste Zeit für mehr als zwanzig folgende Ausgaben Quelle und Richtschnur gewesen.

Im Anfange dieses Jahrhunderts hat die Dufresne'sche Textausgabe einen Konkurrenten gefunden in der von Manzi besorgten Publikation einer vatikanischen Handschrift, welche zweifellos aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt.[1]) Das hier vorliegende Material ist unverhältnismäßig reicher, aber ich wage zu behaupten, daß nicht nur dem Manzi'schen Druck, sondern auch jener alten Quelle bedeutende Mängel anhaften. Die vatikanische Kopienhandschrift hat nichtsdestoweniger Vorzüge, welche eine genauere Ausgabe derselben mir vollständig gerechtfertigt erscheinen lassen.

Über jene beiden Ausgaben von Lionardo's Lehrbuch der Malerei sowie über ihre Quellen und deren gegenseitiges Verhältnis sind übrigens so geistreiche und tiefgehende Untersuchungen bereits veröffentlicht, daß ich mich gern darauf beschränke, nur im Vorbeigehen meine Ansichten über dieselben auszusprechen. Für mich ist die Frage: Existirt eine Originalhandschrift des Traktats über die Malerei und ist dieselbe noch aufzufinden? lange Zeit eine brennende gewesen. Wenn ich diese Frage jetzt entschieden bejahe, so wird, um dies gleich im voraus auszusprechen, die Freude, welche dieser Fund mir bereiten könnte, nur durch die Wahrnehmung

---

1) In The illustrated biographies of the great Artists, Leonardo da Vinci, London 1880, Seite 117 ist aus Versehen das 17. Jahrhundert als die von mir behauptete Zeit der Entstehung angegeben.

getrübt, daß die Resultate meiner Forschungen zu denen der angesehensten Lionardo-Autoritäten Deutschlands und Frankreichs in notorischem Widerspruch treten.

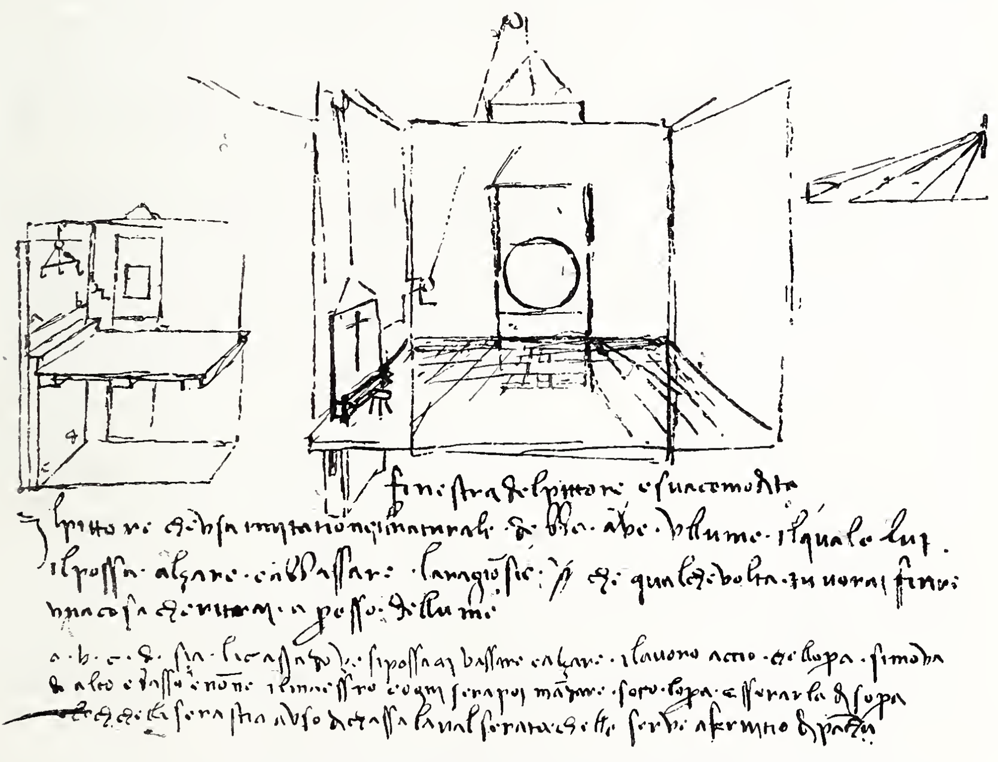
Nachdem ich durch Studien an den zahlreichen Handschriften Lionardo's in London und Windsor Castle mit der eigentümlichen Schreibweise des Meisters ziemlich vertraut geworden war, wurde mir nach langen vergeblichen Bemühungen im Frühjahr 1880 die besondere Vergünstigung, auf einem Schlosse in Sussex eine Originalhandschrift zu durchblättern, deren Kapitelüberschriften zum großen Teil mit denen bekannter Traktatabschnitte übereinstimmten. Späterhin in die Lage versetzt, diese Handschrift einem eingehenden Studium zu unterziehen, konnte ich den Text von mehr als 150 Kapiteln über Malerei im Original feststellen. Aber diese überraschende Lösung einer langeschwebenden Frage war noch keine endgiltige. So verwickelt ist die Frage nach der Originalredaktion, daß das hier gewonnene Resultat die anerkannten Errungenschaften früherer Forschungen mir wenigstens in Frage stellte, ja daß den alten Rätseln zahlreiche neue Probleme sich hinzugesellten. Von den letzteren sollen hier nur die augenfälligsten genannt werden.

Die Reihenfolge der Kapitel macht den Eindruck des Willkürlichen, Systemlosen, woraus man den Schluß ziehen könnte, die vorliegende Handschrift sei nur ein Konzept. Nun enthält aber eben diese Handschrift die authentische Datirung 1492, was sich vortrefflich mit Luca Paciolo's Angabe vereinigen ließe, Lionardo habe im Jahre 1498 das Werk vollendet gehabt. Andererseits führt eine sorgfältige Vergleichung der beregten Lionardischen Autographen mit den Texten sowohl der Dufresne'schen als auch der Manzi'schen Ausgaben, beziehentlich Quellen, zu dem, wie mir scheint, unanfechtbaren Resultate, daß die letzteren direkt von jener Handschrift, dem supponirten Konzept, abhängen. Der Beweis hierfür gründet sich auf folgende Beobachtungen. Die meisten Kapitel der Lionardischen Originalhandschrift sind von einer unbekannten Hand mit einem ⊙ oder einem -⊖- bezeichnet. Der Kopist hat, danach sich richtend, die so markirten Stücke zu dem bekannten „Trattat der Malerei" zusammengestellt, hierbei nach seinen eigenen Gesichtspunkten eigenmächtig verfahrend, denn in der Einordnung und Umordnung der Kapitel, wie sie der Kopist vornahm, herrscht eine rohe, durch nichts sich rechtfertigende Willkür. Zweitens sind nicht selten Kapitel ausgelassen, welche unbestreitbar zum Lehrbuch der Malerei gehören sollten, und zwar meist solche, welche durch die begleitenden Originalzeichnungen ein besonderes Interesse erwecken. Ihre Reproduktion war dem Kopisten jedenfalls zu unbequem.[1]) Sogar solche geometrische Figuren sind vom Kopisten ausgelassen, deren Buchstabenbezeichnungen im Text erläutert werden sollen. Endlich sind bei dem gedankenlosen mechanischen Abschreiben sinnstörende Fehler untergelaufen. So kommt es auch vor, daß ganze Wortreihen ausgelassen sind. Wo zum Beispiel im Original dasselbe Wort auf einem Zeilenpaar sich wiederholt, dergestalt, daß beide genau übereinander stehen, ist mit Nichtachtung des Sinnes an dieser Stelle von der obern Zeile auf die untere übergesprungen. Derartige Verstöße erklären sich von selbst. Eine besondere Bedeutung möchte ich ihnen nur insofern zuerkennen, als sie ein, wie mir scheint, durchschlagendes Beweismittel meiner Hypothese enthalten, daß die nach alten liederlichen Abschriften publizirten Kapitel direkt von den Originalhandschriften abgeleitet waren.

Die Hypothese würde zweifelsohne eine äußerst gewagte sein, wäre sie einzig und allein auf das Studium einer einzigen Originalhandschrift gegründet, einer Handschrift, welche überdies ein Fragment ist. Wie gering indes die Chancen für weitere Funde schienen, wird jeder beurteilen können, der mit den unlängst publizirten Resultaten des gewissenhaftesten und ruhm-

1) Diese Beschuldigung könnte leicht den Schein des Böswilligen erregen. Sie bedarf deshalb der näheren Begründung. In der vatikanischen Handschrift ist in dem Kapitel Del piacere del pittore gelegentlich von der Sündflut die Rede und hierzu wird am Rand bemerkt: „Hier entsinne ich mich der wunderbar schönen Beschreibung des Autors von der Sündflut". Die kurze entwurfartige Darstellung in einer Pariser Handschrift, auf die hier ein französischer Gelehrter hinweisen will (Gazette des Beaux-Arts 1881, S. 338—339), kommt dabei schwerlich in Betracht, wohl aber zwei längere Abhandlungen in den Windsorhandschriften, von denen die eine schon durch die Überschrift „Über die Sündflut und ihre Darstellung in der Malerei" als zugehörig zum Lehrbuch der Malerei kenntlich gemacht ist. Warum blieb sie in der Kopie ausgeschlossen? Jedenfalls würde dem Kopisten die Wiedergabe der zugehörigen feinen Zeichnungen bedeutende Mühe verursacht haben.

vollsten Lionardoforschers in Deutschland, Geheimer Rat Dr. Max Jordan in Berlin, eingehend sich vertraut gemacht hat. Mir schien es angezeigt, vor allen Dingen in Paris weitere Nachforschungen anzustellen, da das mehrerwähnte Manuskript noch vor etwa 30 Jahren in Paris sich befand und, so sagt man, mit einem dort zur Zeit nur noch fragmentarisch erhaltenen ein Ganzes bildete. Andererseits mußte es im äußersten Grade unglaubhaft erscheinen, daß der so häufig nach ganz mangelhaften Abschriften publizirte sogenannte Traktat der Malerei in Bibliotheken von Paris und früher Mailands im Original eingesehen werden könne, ohne daß man je auf den Gedanken gekommen wäre, auf diese, doch ziemlich belangreich scheinende Frage eine so nahegelegte Antwort sich zu holen. Eine vollständige, alle Zweifel beseitigende Antwort ist freilich nur möglich nach einer sorgfältigen systematischen Durchforschung sämtlicher noch verhandener Originalhandschriften Lionardo's. Die Zahl derselben ist nicht unbeträchtlich. Öffentliche sowie



Entwurf eines Malerateliers, Federzeichnung Lionardo's in einer Handschrift im Besitz des Lord Ashburnham. (Zeichnung und Schrift im Gegensinne des Originals.)

Privatbibliotheken Italiens, Frankreichs und Englands besitzen nicht weniger denn 35, streng genommen aber nur 29 Bände, wenn man die an verschiedenen Orten befindlichen Teile derselben Handschrift, wie billig, zusammennimmt und nur für je eine rechnet. Deutschland hat leider gegenwärtig nicht eine einzige aufzuweisen.[1]) Auch von den übrigen Ländern Europa's ist nicht bekannt, daß sie Lionardo-Handschriften besäßen.

Der mit dem Studium der Originalhandschriften in Paris vielbeschäftigte Herr Ravaisson erwähnt in seinen Aufsätzen in der Gazette des Beaux-Arts (1877 und 1881) vielfach den Traktat der Malerei, ohne jedoch die Frage nach dem Verbleib des Originals zu berühren. Nur von der gewöhnlich mit G bezeichneten Pariser Handschrift behauptet er gelegentlich, daß ihr auf Botanik bezüglicher Inhalt fast ausschließlich bestimmt war, im Traktat der Malerei

1) Fünf hochinteressante Originalhandschriften wurden vor kaum 30 Jahren von Lord Lytton aus deutschem Privatbesitz um den Spottpreis von zwei Napoleonsd'or erworben. — Das vereinzelte Blatt im Münchener Handzeichnungskabinet mit Notizen über Maschinen hat mehr den Wert einer Kuriosität.

Aufnahme zu finden. Ich wage dieser Behauptung mit der Frage zu begegnen: Wie lassen sich die Entstehungszeit dieser Handschrift, welche nach den darin vorkommenden Jahreszahlen 1511 und 1515, dem hohen Alter des Meisters angehört, mit der bisher nie angefochtenen Aussage Luca Paciolo's vereinigen, der Traktat von der Malerei sei im Jahre 1498 beendet gewesen? Die Pariser Handschrift G enthält nach meiner Berechnung mehr als 50 Kapitel, welche sich in der Manzi'schen Ausgabe wiederfinden, allerdings nicht in zusammenhängender Folge, sondern in offenbar planlosem Durcheinander. Neben der genannten Pariser Handschrift G sind es besonders die mit E, mit L und mit A bezeichneten, welche solche Abschnitte enthalten, wie sie sowohl die Dufresne'sche als auch die Manzi'sche Traktatausgabe publizirt haben. Man sollte erwarten, daß die Handschrift C in Paris, welche oft wegen ihres Titels und Inhalts „Vom Licht und Schatten" genannt worden ist, in nächster Beziehung zum Traktat der Malerei stehe. Die Handschrift stammt aus den Jahren 1490 und 1491, was es um so befremdlicher erscheinen läßt, daß kein Stück derselben im Traktat sich wiederfindet, trotz der ausdrücklichen Hinweise auf eine Abhandlung Lionardo's über diesen Gegenstand, wie im 278. Kapitel der Urausgabe von Dufresne. Auf weitere Angabe von Details hier verzichtend, dürften folgende Thatsachen von fundamentaler Bedeutung sein für die Bestimmung des Verhältnisses der verschiedenen verstreuten Originalhandschriften zu den Traktatausgaben von Dufresne und Manzi, beziehentlich zu deren Quellen, den handschriftlichen Kopien eines angeblich verschollenen Originals.

Fast sämtliche Originalhandschriften enthalten Abschnitte, welche lehrhaft von der Malerei handeln und schon durch die Überschriften Pictura oder De pictura Anspruch auf Zugehörigkeit zu dem Lehrbuch der Malerei erheben dürften. Dagegen enthalten die bisherigen Traktatausgaben, ebenso wie ihre Quellen, nur einen Teil des dort vereinigten Materiales.

Die hier in Betracht kommenden Originalhandschriften sind zwischen den Jahren 1489 und 1516 entstanden. Wenn nun Luca Paciolo als Zeitpunkt der Vollendung das Jahr 1498 angiebt, so läßt sich diese Behauptung nur so aufrecht erhalten, daß man sie auf die ersten Abschnitte des Lehrbuches einschränkt. Ein größerer, wenn nicht der größte Teil gehört indes späteren Jahren an, und zwar kommen auch hier noch Fragen zur Verhandlung, welche den Künstler schon in den neunziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts eingehend beschäftigt hatten.

Die stoffliche Anordnung oder vielmehr Unordnung in den Kopien und ihren Druckausgaben ist durchaus unabhängig von den Zusammenstellungen in den Originalhandschriften.

Da, wo eine fast wörtliche Übereinstimmung der Texte in den Originalen und in den Kopien sich konstatiren läßt, ist doch die Ausdrucksweise und Orthographie des Meisters von den Kopisten abgeändert. Mitunter ist aber auch der Sinn durch verkehrte Abschrift entstellt. Die Zeichnungen, welche den Text im Original erläutern, sind in den meisten Fällen nicht genau kopirt, in einzelnen Fällen verkehrt eingereiht, mit falschen Buchstaben bezeichnet, oder auch ganz ausgelassen.

Hier muß indes ausdrücklich hervorgehoben werden, daß die Ausgabe von Manzi der zu Grunde gelegten Kopie im Vatikan in sehr mangelhafter Weise gerecht wird, weshalb ein korrekter Abdruck von Herrn Maler Ludwig in Rom unternommen worden ist. Diese Publikation verspricht der Kunstforschung bedeutende Dienste zu leisten. Die vatikanische Kopie ist nicht nur die älteste, sondern auch die umfassendste aller früheren Abschriften. Ihr Verhältnis zu den Lionardischen Originalen erweckt darum ein ganz besonderes Interesse, und nur von diesem Gesichtspunkt aus wage ich es, hier ein Urteil über die Kopie abzugeben, da dieser Punkt, wie es mir scheint, noch keine endgiltige Erledigung gefunden hat. Am Ende der Handschrift findet sich ein Verzeichnis, welches wörtlich folgende Überschrift führt:

„Liste und Merkzeichen sämtlicher Buchfragmente von der Hand Lionardo's, aus denen gegenwärtiger Traktat der Malerei zusammengesetzt ist". Leider ist diese älteste Bibliographie Lionardischer Handschriften [1]) äußerst karg. Nur zweimal finden sich Titelangaben, nämlich „Über Licht und Schatten", sonst heißt es monoton: „Heft", oder: „ganz kleines Heft (librettino) mit der Chiffre" . . . (Die Chiffren sind geometrisch oder aus verschiedenen Alphabeten.)

1) Sie ist abgedruckt in Geh. Rat Dr. M. Jordans verdienstvoller Abhandlung: Das Malerbuch des Lionardo da Vinci. Leipzig, E. A. Seemann 1873. S. 63.

Es sind im ganzen, wie am Schluß dieses Verzeichnisses ausdrücklich vermerkt wird, 18 Originalhandschriften (pezzi di libri) benutzt worden. Diese Traktatkompilation ist vom Kopisten in acht Bücher eingeteilt, weist aber am Ende jedes Buches mehrere leere Blätter auf, und zwar vierzehn am Schluß des achten Buches, sechs am Schluß des zweiten und des sechsten, je fünf nach dem fünften und siebenten, nach dem ersten und dritten nur je zwei und nach dem vierten drei Blätter. Diese einzelnen Bücher oder Abschnitte sind anspruchslos von dem Kompilator nur als „Parte prima, secunda etc." betitelt, wie denn das der Kompilation zu Grunde gelegte Schema offenbar gar nicht auf Lionardo zurückgeht, ja der Kopist selbst hat demselben aller Wahrscheinlichkeit nach nur eine provisorische Bedeutung geben wollen, und als er die Feder aus der Hand legte, mag er, wie die leergelassenen Bogen beweisen, das Geschäft des Exzerpirens für noch nicht abgeschlossen betrachtet haben. Aber die Forsetzung der Arbeit unterblieb aus uns unbekannten Gründen. Dann sind, wohl später erst, die unvollendeten Hefte zu dem vorhandenen Ganzen zusammengebunden worden. Ist dieser Sachverhalt richtig — und ich glaube den Beweis dafür bis in die Einzelheiten führen zu können — so verliert der Traktat, wie er bisher bekannt geworden ist, nicht wenig von seinem Nimbus. Von einer vollständigen Beweisführung muß hier selbstverständlich abgesehen werden. Es darf hier genügen, das Verhältnis einer Originalhandschrift zu dem gefeierten Kopienkodex des Vatikan festzustellen.

Es versteht sich nach dem eingangs Mitgeteilten so ziemlich von selbst, daß nicht wenige unter den achtzehn Quellenbüchern des Kompilators identisch sein dürften mit dieser oder jener der neunundzwanzig Originalhandschriften, deren Verbleib noch nachgewiesen werden kann. Nun findet sich in der vatikanischen Kopienhandschrift mehreremale am Rande neben den Kapitelüberschriften die Notiz L° B und dahinter irgend eine arabische Zahl. Das Zeichen L° B stimmt überein mit dem an elfter Stelle in der Übersichtsliste am Schluß des Bandes eingetragenen und ist als „Heft mit der Chiffre B" zu deuten. Auf diese Weise ist der Libro B ungefähr achtzehnmal am Rande des Textes ausdrücklich citirt. Wo immer diese Bezeichnung vorkommt, habe ich den Text der vatikanischen Abschrift mit der seit Venturi mit E bezeichneten Originalhandschrift im Institut de France identifiziren können, und zwar entsprechen die hinter L° B angefügten arabischen Zahlen 3, 6, 9, 15, 17, 18, 19, 20, 30, 31, — mehrere wiederholt auftretend — genau den Blattzahlen eben jener Lionardischen Originalhandschrift in Paris. Der Einband derselben ist noch der ursprüngliche, denn auf den Innenseiten des Deckels finden sich handschriftliche Vermerke von der Hand des Meisters. Die Außenseiten des Pappdeckels enthalten außer der Chiffre E auf beiden Seiten etwas verblaßt und von späterer Hand durchgestrichen, ein B, also dieselbe Bezeichnung, wie sie in der vatikanischen Kopie vorkommt, ein Umstand, welcher obige Beweisführung zu voller Evidenz erhebt.

Dieser Libro B (oder E) müßte übrigens streng genommen zu den „Librettini" gerechnet werden. Seine Dimensionen sind 15,4 Centimeter Höhe bei 9,3 Centimeter Breite. Da nun hier neben der Malerei zahlreiche ganz verschiedene Gegenstände behandelt werden, könnte man wohl den Einwurf erheben, wir hätten hier nur mit Konzepten zu schaffen. Dagegen ist zunächst auf die Entstehungszeit der Handschrift hinzuweisen. Es finden sich hier die Jahreszahlen 1513 und 1515 vom Meister selbst in Verbindung mit Noten über persönliche Erlebnisse eigenhändig eingetragen. Auf 80 enggeschriebenen Blättern ist vornherein von physikalischen Gesetzen die Rede. Auf dem dritten Blatte begegnen wir bereits zwei Kapiteln mit der Überschrift „Pictura". Das eine derselben handelt von den Körperbewegungen, das andere von den drei verschiedenen Arten der Beleuchtung, bei vollem Sonnenlichte, bei bewölktem Himmel und bei Morgen- oder Abenddämmerung. Beide Kapitel fehlen sonderbarerweise in der vatikanischen Kopie, wogegen drei andere ebenda verzeichnete Kapitel über Malerei mit dem ausdrücklichen Vermerk L° B in letzterer Aufnahme gefunden haben. Es sind das die beiden Kapitel bei Manzi S. 232 und das erste der vier Kapitel bei Manzi auf S. 315. So wenig trägt die Kopie den Zusammenstellungen im Originale Rechnung! Der Kopist stellt das letztgenannte Kapitel zwischen einen Text, welcher aus einem jetzt in England befindlichen Original vom Jahre 1492 ausgeschrieben ist, und einen andern, welchen er der jetzt als G in Paris bezeichneten Hand-

schrift aus dem Jahr 1515 entnahm. Dies nur beiläufig zur Erhärtung meiner Behauptung, daß die Texte durch die Kopien in dem heillosesten Wirrwarr uns überliefert sind.

Blättern wir nun weiter in dem Original L ° B = E in Paris, so finden wir auf Blatt 4 zunächst ein Kapitel über das Verhältnis von Licht und Schatten bei gemalten Figuren zu ihrem Hintergrund. Bei Manzi steht dieses Kapitel auf Seite 137. Lionardo läßt einen höchst interessanten Lehrsatz über Perspektive folgen. Der Kopist hat vorgezogen, ihn auszulassen. Im folgenden ist dann von ganz andersartigen Themen die Rede, von dem Rauschen des Rohrs bei heftigem Winde, von dem Einfluß des Meeres auf das Gewicht der Erde, vom Austrocknen der Sümpfe, sowie von den physikalischen Gesetzen der Schwere. Die Rückseite von Blatt 6

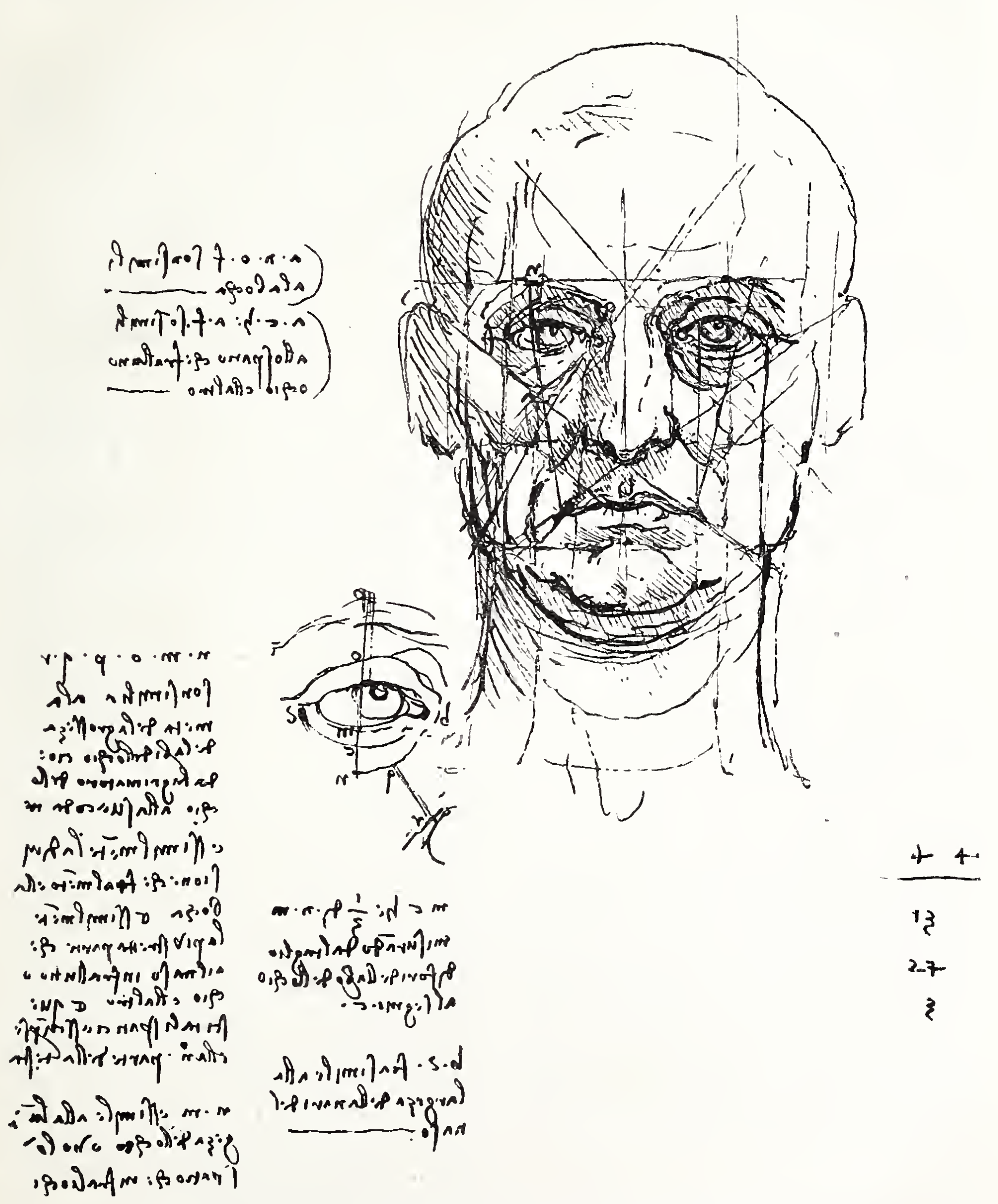


Feder- und Silberstiftzeichnung Lionardo's zur Lehre von den menschlichen Proportionen, in der königl. Bibliothek zu Windsor Castle.

trägt dann wieder die Überschrift Pictura. Hier handelt das erste Kapitel von der Proportionalität bei untersetzten oder schlanken Figuren, sowohl menschlichen als Tieren und Pflanzen: bei Manzi auf S. 191; während in der vatikanischen Handschrift der Verweis L ° B 6, wenn ich hier nicht irre, fehlt. Sicher findet er sich für die zwei folgenden Kapiteln desselben Blattes im Lionardischen Original: Von der Darstellung des Windes in der Malerei, und von den Astbildungen der Pflanzen. Das letztere Kapitel steht in engerem Zusammenhang mit dem ebenerwähnten von der Proportionalität, aber wie weit sind sie vom Kopisten auseinandergestellt! Das zweite Kapitel steht nämlich bei Manzi auf Seite 249, das dritte auf Seite 397.

Es ist wohl nicht nötig den Rechenschaftsbericht über das Kreuz und Quer der Textbeziehungen weiterzuführen. Die bunte Musterkarte der Originalhandschrift hat wenigstens das Interesse, über Lionardo's Art zu arbeiten zu instruiren. Dagegen ist das wirre Durcheinander

in der vatikanischen Kopie absolut wertlos. Das schlimmste aber ist, daß der Kopist nur höchst selten sich die Mühe gegeben hat, am Rande der Kapitel die Quellen anzugeben, denen er seine bunten Ausschriften entnommen hat. Soll seine Arbeit überhaupt brauchbar gemacht werden, so muß sie vor allen Dingen geordnet werden, und eine Neuordnung, wie sie Maler Ludwig nach



Federzeichnung Lionardo's zur Lehre von den menschlichen Proportionen, in der königl. Bibliothek zu Turin.

sachlichen Gesichtspunkten zu publiziren vorhat, wird darum gewiß nicht als unberechtigt erscheinen, wie man mir eine ähnliche Obliegenheit bezüglich der Publikation der Originalhandschriften schwerlich bestreiten wird. Dies darf natürlich nur mit den unentbehrlichen Verweisen und unter Zugrundelegung von Prinzipien geschehen, welche Lionardo selbst ausdrücklich angegeben hat.

Eine wichtige, hiermit im Zusammenhange stehende Frage wartet noch ihrer Lösung. Darf, nachdem nun erwiesen ist, daß der bisher bekannte Traktat der Malerei im Zusammenhang seiner Teile nur ein formloses Mosaik ist, eine nach den Indikationen des Meisters gemachte

Publikation seines handschriftlichen Nachlasses über Kunst mit gutem Grunde unter dem Titel ausgehen: „Lehrbuch der Malerei von Lionardo da Vinci“?

Um hier zunächst einen untergeordneten Punkt zu erledigen, muß hervorgehoben werden, daß unter allen Originalbezeichnungen Lionardo's von einem selbstverfaßten Traktat der Malerei nie und nirgends die Rede ist, wohl aber wiederholt von einem Libro della pictura, einem Lehrbuch der Malerei. So z. B. auf einem Notizblatt in Windsor Castle:

fa ll' archo cieleste nell' ultimo libro della pictura ma ffa prima il libro delli cholori nati della mistiõ delli altri cholori acio che ttu possa provare mediante essi colori de pictori la gieneratio de cholori del archo.

Behandle den Regenbogen im letzten Buch von der Malerei. Schicke jedoch voraus das Buch von den Farben, welche aus der Mischung mit anderen Farben entstehen, um so mittels der Malerfarben die Entstehung der Farben des Regenbogens beweisen zu können.

Am Schluß aphoristischer Sätze über die Verschiedenheit der Staub-, Regen- und Rauchwolken auf einem Blatt des Codex Atlanticus heißt es:

el ressto di tal disscorso si trattera nel libro de pittura destintamente.

Was an dieser Untersuchung noch auszuführen ist, wird im Buch von der Malerei eingehend behandelt werden.

Auf die bisher so verschieden beantwortete Frage, ob Lionardo überhaupt an Publikation gedacht habe oder nicht, vielmehr auf Geheimhaltung schon mit seiner fremdartigen Schrift abziele, mögen hier ein paar Stellen aus seinen Handschriften Antwort geben.

Im Schlußsatze eines Nachwortes zu seinen systematischen Erklärungen des menschlichen Körpers unter den Handschriften in Windsor Castle heißt es ungefähr folgendermaßen: „Daß ich mit voller Hingabe, unter Entbehrungen, Tag und Nacht, mit Ausdauer und Sorgfalt wie kaum ein anderer die Studien betrieben habe, davon mögen Dir die zwanzig von mir verfaßten Bücher (20 libri da me composti) Zeugnis geben, und wenn ich in etwas gehindert gewesen bin, so ist das Schuld der Zeit, aber nicht der Habsucht oder Sorglosigkeit“. In den vorangehenden Sätzen führt Lionardo aus, daß seine Zeichnungen, seine perspektivischen Aufnahmen, seine demonstrative Methode dem Leser Kenntnisse mitteilen, welche er anderweitig zu erlangen schwerlich in der Lage sein dürfte.

Es möge hier noch eine Stelle aus der Originalhandschrift in Holkham Hall Platz finden:

Come e perche io non isscrivo il mio modo di sstar sotto l'acqua quãto i posso star sanza magare e cquesto nõ publico o diuolgo per le male nature delli omini li quali userebono li assasinamẽti ne fondi de mari col ronpere i navili in fondo e sonmergierli insieme colli omini che ui son dentro e bẽce io insegni delli altri quelli nõ son di pericolo perche di sopra all acqua aparissce la bocha della canna onde alitano posta sopra li otri ossugero.

Wie und warum ich meine Weise, unter dem Wasser zu bleiben, nicht beschreibe; wie lange ich das vermag ohne zu essen. Und dies publizire ich nicht, noch mache ich es bekannt wegen der Schlechtigkeit der Menschen, welche in den Tiefen des Meeres davon Gebrauch machen würden durch Zertrümmern und Zugrundebohren von Schiffen mitsamt ihrer Bemannung. Und obschon ich andere Weisen lehre, so sind doch diese nicht gefährlich, weil oberhalb des Wassers die Öffnung des Rohres zum Athmen sichtbar wird mit den darauf lagernden Schläuchen oder Kork.

Die eingehend begründete Reserve läßt uns über die Absicht des Verfassers nicht mehr in Zweifel, seine Schriften allgemein bekannt zu machen. Die hier gemachte Ausnahme giebt uns indirekt Aufklärung darüber, was im weitesten Umfange Regel sein sollte.

Da der materielle Zustand der Handschriften nicht ohne Bedeutung für ihre systematische Ordnung ist, scheint es angezeigt, hier noch kurz darauf hinzuweisen. Mehr als die Hälfte der vorhandenen Originalhandschriften, welche beiläufig über 4000 Blätter füllen, besteht in losen Blättern. Ein großer Teil derselben ist von Pompeo Leoni zu dem sogenannten Codex Atlanticus zusammengestellt. Derselbe enthält nach meiner Zählung nicht weniger als 1222 lose Blätter

von zehn verschiedenen Formaten, und vergeblich habe ich nach Spuren gesucht, welche darauf deuten, daß diese Blätter aus Büchern ausgerissen waren. Dasselbe gilt von den annähernd 700 handschriftlichen Blättern in Windsor Castle und der Mehrzahl (etwa 270) der Blätter, welche den Handschriftenband im British Museum bilden. Zu diesem, in den genannten Sammlungen in ganz prinziploser Folge zusammengestellten Material kommt eine Minderzahl Blätter in Heften. Ganz ausnahmsweise sind diese Hefte von Lionardo selbst paginirt, wie in dem „Libro titolato di sstrafformatione . . . principiato da me leonardo da vinci addi 12 di luglio 1505", einer zusammenhängenden Abhandlung von 38 Blatt, jetzt im South Kensington Museum. Legen wir außer diesem noch das Fabelbuch und die Abhandlung über die Gespenster bei Seite, so bleibt uns eine größere Anzahl von Heften in Händen, in denen niemals der Text von einer Seite auf die folgende überläuft. Würde man nun diese Hefte auseinander nehmen und die einzelnen Blätter nach den darauf behandelten Gegenständen ordnen, so wäre der alten Klage über den stofflichen Wirrwarr mit einemmale abgeholfen. Was man aber sich mit Recht scheut an Originalbänden vorzunehmen, kann, wie mir scheint, in Abschriften mit durchlaufenden Citaten der Quellen nicht unberechtigt erscheinen. [1])

Wie mit der Malerei, so hat sich Lionardo bekanntlich auch mit naturwissenschaftlichen Studien befaßt, und unter diesen sind die Abhandlungen über die Bewegungen des Wassers umfangreicher als die Texte, welche zum Malerbuch gehören. Lionardo hatte schließlich soviel handschriftliches Material darüber gesammelt, daß ihm die Ordnung desselben in ernste Verlegenheiten brachte. Ich kenne ungefähr zwanzig ausführliche Entwürfe, welche immer neue Gesichtspunkte dafür aufstellen. Er sagt unter andern in einem Notizbuch (Paris F. Blatt 2) gleichsam im Selbstgespräch: „Wenn du die Wissenschaft von den Bewegungen des Wassers zusammenstellst (quādo tu metti insieme), so sei darauf bedacht" u. s. w. Und um unter den endlosen Untersuchungen über Schwerpunkt, Hebel und Wage Ordnung herzustellen, sagt Lionardo einmal im Codex Atlanticus (Blatt 436 auf Fol. 146, II): la regola del tuo libro proccedera in questa forma, was man übersetzen darf: „Die Anordnung deines Buches soll sich nach folgendem Schema richten". Lionardo ist nicht dazu gekommen, die Materialien seines Lehrbuchs der Malerei selbst zu ordnen. Wohl aber hat er die Prinzipien aufgestellt, nach denen dies geschehen kann und soll. Daß Francesco Melzi die ihm testamentarisch vermachten Schriften nicht edirte, hat ihm harte Vorwürfe eingebracht. Der anonyme Kompilator von Lionardischen Texten über Malerei, dessen Konzept der Vatikan bewahrt, verfügte nicht über den ganzen Umfang der litterarischen Hinterlassenschaft, und unter den zwanzig ihm zu Gebote stehenden Heften entnahm er aus einzelnen (z. B. aus der Handschrift Paris L) nur wenige Zeilen, während er aus anderen Partien ausschrieb, welche schwerlich zur Sache gehören. Andererseits standen ihm auch Originale zur Verfügung, welche nicht mehr aufzufinden sind. Dieser Umstand sichert der Kopiehandschrift und ihrer neuesten Ausgabe durch Herrn Ludwig allein schon eine dauernde hohe Bedeutung. Dabei bleibt freilich der oft ausgesprochene Verdacht noch bestehen, einzelne Stücke, welche nach den Originalen nicht mehr kontrollirt werden können, möchten abgeleiteten oder falschen Quellen

1) Zu meinem Bedauern sehe ich aus dem „Repertorium für Kunstwissenschaft" IV. Bd., 3. Heft, S. 291, daß der Lionardoforscher, Herr Maler Ludwig eine entgegengesetzte Ansicht vertritt: „Was die Veröffentlichung der Originalmanuskripte selbst anlangt, so wird nur dann das Rechte und Wissenschaftliche geschehen sein, wenn deren Besitzer sich entschlossen, dieselben durch photographische Facsimiles Sachverständigen allgemein und im Zusammenhang zugänglich werden zu lassen . . . Alle sonstigen zerstreuten und vereinzelten Ausschriften und Erhebungen entbehren nur zu begreiflicherweise der Zuverlässigkeit, weil sie die Möglichkeit der Kontrolle nahezu ausschließen". Nach langwierigen Verhandlungen mit den Privatbesitzern der Originale bin ich in der Lage, hierauf zu antworten, daß die gegenwärtige Generation derselben solchen Plänen, wie sie etwas voreilig auch Herr Ravaisson auf seine Fahne geschrieben hat, ein wohl motivirtes Nein entgegengesetzt. Die, wie mir scheint, nicht einmal motivirte Klage des Herrn Ludwig „über einen nur zu begreiflichen Mangel an Zuverlässigkeit in (ihm, dem Klagenden unbekannten!) Abschriften der Originale" befremdet mich etwas im Munde des Herausgebers einer Kopie, deren Fehlerhaftigkeit er selbst offen bespricht (ebenda S. 287). Übrigens ist keine einzige Originalhandschrift in dem Grade unzugänglich, daß nicht jedes kritische Auge an derselben die Genauigkeit der Helotenarbeit meiner Abschriften prüfen könnte. Verdächtigungen sind freilich wohlfeiler als Beweisführungen.

entstammen. Auch wenn die vatikanische Kopie nicht so wirr und fehlerhaft wäre, wie sie es notorisch ist, würde scheint mir, jene Neuausgabe des Lehrbuchs der Malerei nach den Originalen, wie ich sie im Sinne habe, ihr Recht schon in den zahlreichen wichtigen Materialien finden, welche einem Dutzend Originalhandschriften entnommen sind, von denen jener anonyme Kompilator keine Kenntnis hatte. War Lionardo an der Publikation seiner Schriften selbst verhindert, so teilt er dieses Los mit vielen anderen Autoren. Die Schuld daran, daß dies bisher unterblieb, trägt sowohl die Unordnung, in der die einzelnen Blätter liegen, als auch die abschreckende Mühe, welche für ein sicheres Lesen der schwierigen Originalhandschrift erforderlich ist, sowie die Beschwerlichkeiten eines eingehenden Studiums der weitverstreuten und meist gleich Heiligtümern verwahrten Originale. Die Rechtfertigung meines Beginnens, diese Texte endlich ans Licht zu ziehen, darf ich ruhig ihrem Gehalte überlassen.

Jean Paul Richter.



Neapolitanischer Improvisator. Von Francisque Duret.

Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

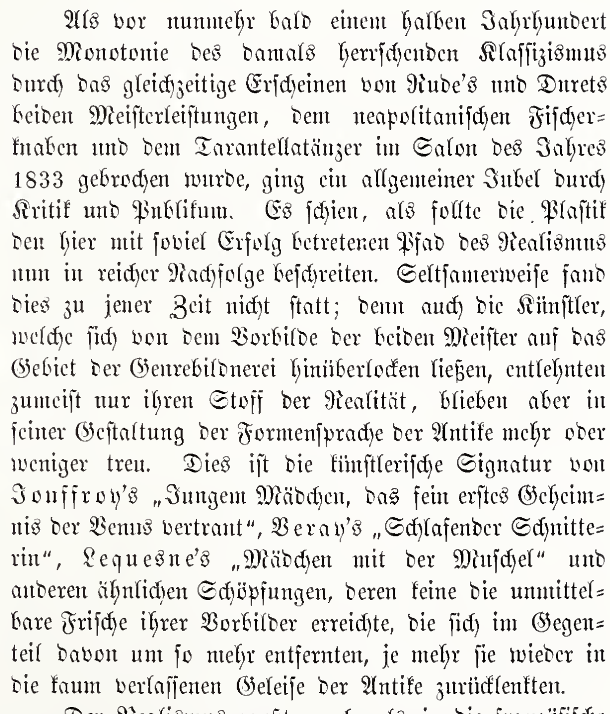
Mit Abbildungen.

Die Realisten.

I.



Fig. 1. Florentinischer Sänger. Von P. Dubois.



Als vor nunmehr bald einem halben Jahrhundert die Monotonie des damals herrschenden Klassizismus durch das gleichzeitige Erscheinen von Rude's und Durets beiden Meisterleistungen, dem neapolitanischen Fischerknaben und dem Tarantellatänzer im Salon des Jahres 1833 gebrochen wurde, ging ein allgemeiner Jubel durch Kritik und Publikum. Es schien, als sollte die Plastik den hier mit soviel Erfolg betretenen Pfad des Realismus nun in reicher Nachfolge beschreiten. Seltsamerweise fand dies zu jener Zeit nicht statt; denn auch die Künstler, welche sich von dem Vorbilde der beiden Meister auf das Gebiet der Genrebildnerei hinüberlocken ließen, entlehnten zumeist nur ihren Stoff der Realität, blieben aber in seiner Gestaltung der Formensprache der Antike mehr oder weniger treu. Dies ist die künstlerische Signatur von Jouffroy's „Jungem Mädchen, das sein erstes Geheimnis der Venus vertraut", Geray's „Schlafender Schnitterin", Lequesne's „Mädchen mit der Muschel" und anderen ähnlichen Schöpfungen, deren keine die unmittelbare Frische ihrer Vorbilder erreichte, die sich im Gegenteil davon um so mehr entfernten, je mehr sie wieder in die kaum verlassenen Geleise der Antike zurücklenkten.

Der Realismus mußte nochmals in die französische Bildnerei eingeführt werden, ehe er sich darin entschieden Bahn brechen sollte. Diesmal geschah es auf dem Umwege der italienischen Renaissance. Wer die Entwickelung der französischen Kunst in den letzten Dezennien mit Aufmerksameit verfolgt hat, erinnert sich gewiß noch des Aufsehens, welches das Erscheinen von Dubois' „Florentinischem Sänger" im Salon des Jahres 1865 hervorrief. Es war, als ob sich der Skulptur hier eine neue Welt erschlossen hätte! Und diesmal schien man auch sofort gewillt, sich diese Gebietserweiterung nicht wieder entgehen zu lassen, und je mehr die Künstler sich in das Studium jener ersten Bahnbrecher des Realismus, der Donatello, Verrocchio, della Robbia und der übrigen Meister des Quatrocento vertieften, desto mehr fanden sie sich von dem sprühenden Leben ihrer Schöpfungen gefesselt und suchten es in freier Nachempfindung in die eigenen zu übertragen. Das Publikum aber, dem der Sinn für jene glänzenden Offenbarungen des Individualismus plötzlich wie über Nacht gekommen schien,

jubelte jeder neuen Leistung der kühnen Neuerer mit Begeisterung zu und gab dieser, unter Initiative warmer Kunstfreunde, durch die Begründung des „Prix de Florence“, den es ausschließlich zur Krönung der besten Werke dieser Richtung bestimmte, werkthätigen Ausdruck.

Der Meister, der den ersten Anstoß zu dieser Wandlung des plastischen Geschmacks gegeben, ist der eben genannte Paul Dubois (geb. 1829); mit seiner Charakteristik müssen denn auch wir ihre Besprechung beginnen. Er ist keiner jener Feuergeister, die ihren Künstlerberuf schon in der Wiege offenbaren; zum Manne herangereift, aber auch ausgestattet mit all den Vorteilen, die eine ausgedehnte wissenschaftliche Bildung — er hatte ursprünglich die juristische Laufbahn gewählt und die Universitätsstudien absolvirt — dem Künstler gewährt, entschloß er sich, seiner Neigung zur Skulptur nachzugeben, und trat 1856 in das Atelier des mit monumental-dekorativen Werken mannigfachen Stils vielfach beschäftigten Bildhauers Toussaint. Aber schon nach zwei Jahren Lehrzeit zog es den jungen Künstler nach Italien. Er betrat es nicht, wie die meisten seiner jungen Genossen, als Pensionär der Villa Medici; sein Bildungsgang hatte ihn von dem Unterricht an der École des beaux-arts ferngehalten und damit auch von der Konkurrenz um den „Prix de Rome“ ausgeschlossen. Dies war gerade sein Glück, denn so stand er völlig frei, unbeengt von den Fesseln der damals an der Académie de Rome noch allgewaltigen klassischen Tradition den Meisterwerken gegenüber, die sich seinen trunkenen Blicken enthüllten. War es Zufall, oder war es der spontane Drang seiner individuellen Anlage, der ihn, mehr als an die Antike, an die Schöpfungen der Frührenaissance fesselte? Wenn man die Konsequenz beachtet, mit der er seither den eingeschlagenen Weg verfolgt, muß man wohl das letztere glauben. Dort fand er ja alles, was er an der antikisirenden Richtung, die die heimische Bildnerei beherrschte, vermissen mußte: die überströmende Energie des Lebens, die markigste, selbst vor den Konsequenzen des Häßlichen nicht zurückschreckende Charakteristik des Individuellen, die tiefe Empfindung für das Seelische, ja selbst jenen Reiz der hier und da noch in den Fesseln der Unbeholfenheit befangenen Formensprache, der die Schöpfungen jeder beginnenden Stilentwickelung so köstlich belebt.

Wie sich der Bildner ganz dem Zauber dieser Welt hingab, wie er ihren Geist in sich aufnahm, zeigt sein im Angesichte ihrer Schöpfungen zu Florenz konzipirtes, in Rom (1861) ausgeführtes Erstlingswerk „Johannes der Täufer“ (in Bronze 1864, Luxembourg, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1864). Völlig nackt, nur das Fell um die Hüften gegürtet, in der Linken das Kreuz, die Rechte hocherhoben, ruft der Knabe sein „Ecce agnus dei“ begeistert in die Welt hinaus. Er ist ganz in seiner Mission aufgegangen; der dem Fanatismus eigene halbverschleierte Blick, der geöffnete Mund, um dessen scharfe Lippen Freude und Schmerz der hohen Botschaft spielen, drücken es vortrefflich aus; das etwas zu reich um das Haupt fliegende Haar kündet die Eite dieser letztern. Die Modellirung ist ein Meisterwerk der Wiedergabe eines jugendlichen Körpers die Gestalt mehr gedrungen als schlank, den Mühen ihrer Sendung gewachsen — der Brustkorb, jetzt schon mächtig, wird einst die Wüste mit dem Schall seiner Töne erfüllen — die Einzelformen scharf und bestimmt, aber in ihren Härten und Ecken mit künstlerischer Einsicht gemildert, im allgemeinen etwas voller als sie die Frührenaissance bei ähnlichen Vorwürfen bildet. Das Ganze ein Werk trefflichster realistischer und doch stilvoller Charakteristik, intensiver Empfindung, pulsirenden Lebens.

Allein selbst ein so begeisterter Jünger der Renaissance wie Dubois konnte sich dem elementaren Einflusse der ihn umgebenden antiken Meisterwerke nicht ganz entziehen, und so ist denn seine nächste, noch in Rom entstandene Schöpfung „Narciß, der sich enthüllend, sein Bild in der Quelle erblickt“ (Gips 1863, Marmor 1874, Luxembourg, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1863 und Denkmäler d. Kunst, 3. Auflage, Taf. 145, Fig. 8), wie von einem leisen Hauch der Antike durchweht, der ihr jedoch den modernen und individuellen Grundzug der vertieften seelischen Empfindung nicht nimmt. Neben dem wunderbaren Ebenmaß des Aufbaues, neben dem maßvollen Rhythmus der Linien liegt jener Anklang zumeist in der überaus herrlichen Modellirung, die in einigen Partien, wie dem Rücken, der Brust, der linken Hüfte, eine so stilvolle Behandlung der dem Leben abgelauschten Formen zeigt, wie wir sie nur gewohnt

sind als Erbteil der besten Antiken anzusprechen. Dabei ist das Werk voll von Zügen feinster Charakteristik. Mit welch künstlerischer Weisheit hat der Bildner den sonst vielleicht zu einförmig erscheinenden Faltenzug der Gewandhülle zu der schwellenden Elastieität der schlanken Glieder in Kontrast zu setzen, wie fein hat er in dem keuschen Motive der aneinander geschlossenen Beine die jungfräuliche Unberührtheit und den ins weibliche hinüberspielenden Grundzug dieser lieblichen Gestalt der griechischen Mythe anzudeuten, wie treffend in der gehaltenen Trauer der bei allem jugendlichen Liebreiz doch herben Züge und in der abwehrenden Geste des erhobenen Armes, der ein Ende des Gewandes wie schützend über ein solches Übermaß von Schönheit hält, jenes durchaus antike Gefühl zum Ausdruck zu bringen gewußt, das sich der Häufung von allzuviel Vollkommenheit im Menschen als eines verderbenbringenden Geschenks der Götter bewußt war.

Hatte schon diese Schöpfung durch die Hoheit der Auffassung, mit der hier ein sonst nur der Schaustellung sinnlich schöner Formen dienendes Motiv bedeutsam vertieft war, die Aufmerksamkeit der Kunstkreise erregt, so gewann nun die nächste dem Künstler im Sturme die allgemeine Popularität. Der Gegenstand seines „Florentinischen Sängers“ (Fig. 1) an und für sich — ein Knabe in der Tracht des Quattrocento, der seinen Gesang mit der Laute begleitet (Gips 1865, Marmor im Besitz der Prinzessin Mathilde 1867, eine Bronzereproduktion im Luxembourg) — ist durchaus genremäßig, fast statuettenhaft, aber die Harmonie, zu der sich hier Idee und Form einigen, verleiht ihm eine Bedeutung, die weit über das ihm ursprünglich zukommende Maß hinausragt. Auch dieser Schöpfung, so sehr sie sich an Geist und Formen der Renaissanee lehnt, liegt ein tiefes Studium der Natur zu Grunde; dies giebt ihr jene Unmittelbarkeit, die, gepaart mit der Grazie, die der Bildner aus eigenem Fonds dazugefügt, ihr alle Herzen erobert. Läßt sich aber auch die selige Selbstvergessenheit, das völlige Aufgehen im Glück des Augenblicks vollendeter verkörpern? Wie sich das von reichen Locken umrahmte, individuell sympathische, aber nicht einmal schöne Antlitz den eigenen Tönen lauschend zur Seite neigt, wie die feinen und doch auch schon festen Knabenhände die Saiten meistern, wie die Last des Körpers, in feinem Schwunge der Linien auf dem rechten Beine ruhend, dessen Muskeln spannt und ihr Spiel unter der enganliegenden Hülle sich den Blicken des Beschauers verrät, alles das ist mit so lebensvoller Naivität empfunden, mit so vollendeter Meisterschaft gestaltet, daß man, bestrickt von all der Grazie, die die schlanke Figur umspielt, in ihr eine jener reizenden Gestalten wiedererstanden wähnt, wie sie uns sonst nur aus den Fresken der Massaccio, Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo anblicken.

Das seiner Entstehung nach nächste Werk Dubois', die Gruppe der „Madonna mit dem Kinde“ (1867) haben wir schon oben als eine der seelenvollsten Schöpfungen der religiösen Skulptur hervorgehoben; auch die dekorative Statue des „Gesanges“ (1869, Stein) für die Fassade der neuen Oper, die freilich, so anmutig sie erfunden ist, von dem rauschenden Prunk ihrer Umgebung erdrückt wird, wollen wir nur flüchtig erwähnen, um uns der liebreizendsten Schöpfung des Meisters, seiner „Eva“ (1873, Gips, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1873) zuzuwenden. Wie im Narciß sein Ideal des männlichen, so hat er hier in Formen, durch deren feines Naturstudium doch wieder der unmittelbare Einfluß der Vorbilder der reifen Renaissance hindurchscheint, das des weiblichen Körpers gebildet. Es ist das unschuldige, kaum erschaffene, aber in der kräftigen Blüte seiner Formen schon die künftige Mutter eines ganzen Geschlechts offenbarende Weib, das völlig nackt, in unbewußter Natürlichkeit vor uns steht und indem es die Wellen seines Haares über den Busen zieht, seine Blöße mit den darüber ruhenden Armen zu decken sucht, nein, einfach deckt, denn die reizvollste Unmittelbarkeit der Empfindung schließt vor dieser Schöpfung die Annahme jeder Absichtlichkeit aus. Das eben ists, was uns von vornherein ganz für sie gefangen nimmt. Denn das Motiv bringt ja absolut nichts neues; es könnte nicht einfacher, mit größerem Verzicht auf jeden Effekt gewählt sein. Auch die Behandlung der Formen bietet bei der Durchbildung, wie sie das Material gestattet, keinen diesem Werke etwa besonders zukommenden Vorzug, obwohl Dubois die Wärme und Weichheit, das schwellende Leben des von Künstlerhand geformten Thones so vortrefflich seinen Gipsmodellen zu bewahren weiß, daß man unwillkürlich befürchtet, die Übertragung

in Marmor oder Bronze möchte die Schöpfung erkälten. Es ist nichts sonst als die Offenbarung der ewigen Schönheit des weiblichen Körpers, aber unternommen von einem Künstler, dessen Genius die Formen, die er bildet, auch völlig mit seiner Individualität zu durchhauchen, der in sie ein Teil seines Besten zu schließen vermag.

Es erübrigt in der Reihe von herrlichen Schöpfungen, die das reiche Talent Dubois' in steter Entwickelung zu immer höherer Vollkommenheit zeigen, noch die Besprechung des letzten, monumental bedeutendsten, in vieler Hinsicht auch vollendetsten seiner Werke: der Skulpturen am Grabmal Lamoricière's (Fig. 2), das Verehrer und Parteigenossen dem tapfern General im Dom zu Nantes errichtet haben (1879). Die architektonische Anordnung ist das Werk des Architekten Boitte; sie schließt sich an einen in der französischen Renaissance gebräuchlichen Typus an, wie ihn insbesondere das Grabdenkmal Ludwigs XII. zu

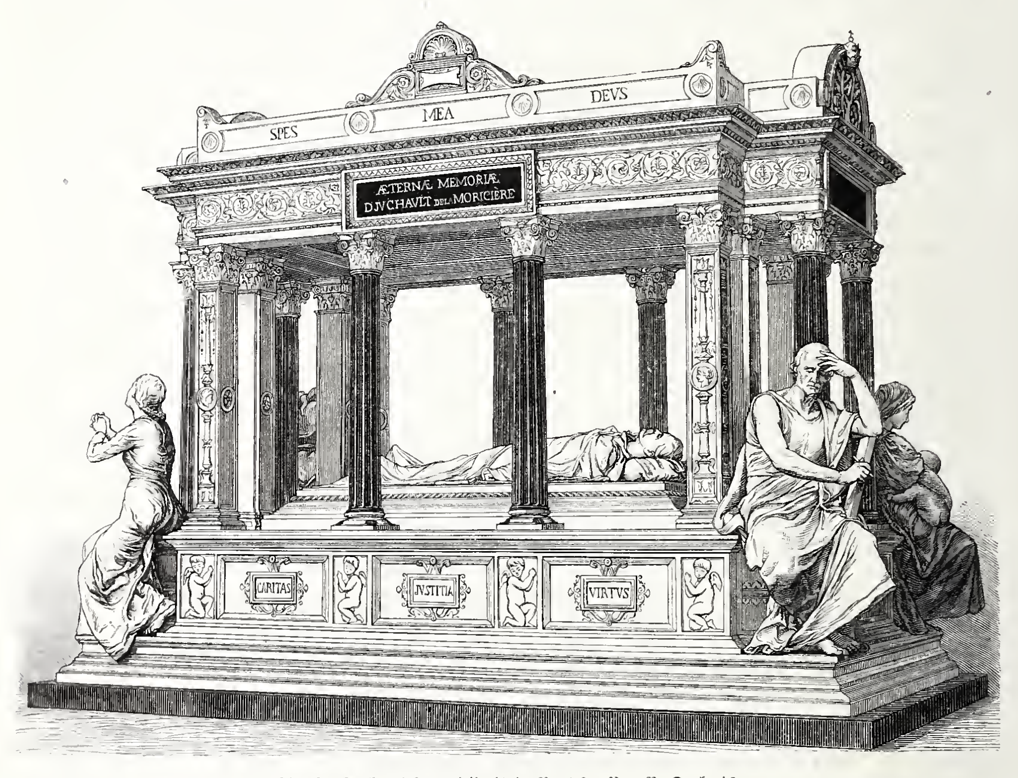


Fig. 2. Grabmal Lamoricière's in Nantes. Von P. Dubois.

St. Denis zeigt: Der Katafalk mit der Gestalt des Toten auf erhöhter Stufenterrasse, überdeckt von einem säulen- und pfeilergetragenen Baldachinbau, an dessen Ecken die sitzenden Gestalten der vier Haupttugenden des Toten, des Glaubens, der christlichen Liebe, der Weisheit und des kriegerischen Mutes angebracht sind. Im ganzen gelungen, läßt die Detaildurchführung manche Ausstellungen zu, von denen wir als bedeutendste nur die anführen, daß der Platz, der den vier allegorischen Figuren in den einwärtsspringenden Ecken des Überbaues angewiesen ist, zu wenig organisch mit der Konzeption des ganzen Monuments zusammenhängt, daher den bildnerischen Hauptschmuck desselben so lose an dessen archikektonisches Gerüste knüpft, daß dieses ohne jenen einen harmonischern Eindruck machen würde, daß also die Schöpfung des Bildners notwendig unter diesem Zwiespalt leidet. Doch dieser Vorwurf trifft den Architekten, der Bildner hat in dem vorgezeichneten Rahmen sein Bestes geleistet.

Zunächst in der Bekleidung des architektonischen Gerüstes mit den dekorativen Formen der florentinischen Frührenaissance. Alles vereinigt sich hier: Schwung der Zeichnung im Ornamentalen, Lieblichkeit der Motive im Figürlichen, zarteste Vollendung der Ausfüh-

rung. Sodann in der Hauptfigur des Monumentes. Keusche Einfachheit, imponirende Hoheit erfüllen dies Marmorbild eines Helden. Der General liegt da, bedeckt von einem Leichentuche, dessen strenge Faltenzüge die Formen des Körpers maßvoll accentuiren, mit seiner Rechten ein Kruzifix auf die Brust pressend. Der allein unverhüllte Kopf zeigt in breiter, markirter Behandlung, die jeder müßigen Feinheit der Modellirung aus dem Wege geht, die edeln ruhigen Züge, das offene Auge fixirt zuversichtlichen Blickes die Devise seines Geschlechts, die in goldnen Lettern an der Decke prangt: „Spes mea Deus". Und nun erst die vier allegorischen Gestalten, die um den Toten Ehrenwache halten! Man hat in einigen ihrer Motive — wie bei dem Mut und bei der Weisheit —, in manchen Details ihrer Formen und Geberden — wie an der Kopfbildung und der Halswendung der Caritas —; in der breiten, massigen und doch nicht schweren Behandlung der Gewänder — insbesondere an der Caritas und der Weisheit — das unmittelbare Vorbild Michelangelo's betont, und es ist nicht zu leugnen, daß dem Beschauer beim ersten Anblick der enge Rapport des modernen Bildners zu seinem großen Meister auffällt. Aber wie selbständig steht er ihm doch auch wieder gegenüber, indem er Formen und Motive, die an diesen mahnen mit dem Ausdruck eigenen Wesens erfüllt. In der That, bei keinem seiner früheren Werke kommt das menschlich tiefe Empfinden, das Bedürfnis voller Wahrhaftigkeit, die Zartheit des Gefühls, die die Persönlichkeit des Meisters kennzeichnen in künstlerisch vollendeterer Weise zur Geltung. Deshalb treten uns seine Gestalten auch so sehr als warme, individuelle Gebilde entgegen; sie sind nicht kalte Allegorien, sondern belebte Symbole dessen, was sie bedeuten sollen. Diese rührend innige Mädchengestalt, die in langem, anschließenden Gewande mit halberhobenen Armen und zum Gebet geöffneten Lippen mit ihren in die Unendlichkeit verlorenen Blicken die Gottheit sucht, vor der sie im nächsten Momente anbetend niedersinken wird, sie zeigt uns den verkörperten „Glauben"; der majestätische Greis, der in einen mächtig gefalteten Mantel gehüllt, das gedankenschwere Haupt in die eine Hand stützt, um mit der andern die Schätze der Erfahrung eines langen Lebens auf die Schrifttafel in seinem Schoße aufzuzeichnen, wird uns zum Sinnbild der „Weisheit", des Denkens; die Mutter die im einfach und doch so ausdrucksvoll drapirten Kleide des Volkes den Säugling an ihrer Brust und den schlummernden Knaben im Schoß mit liebenden Armen umfängt, ist sie nicht die „Liebe" selbst (Fig. 3)? die herrliche Jünglingsgestalt mit offenem, bewußtem Blicke, in voller Rüstung das Schwert in der einen Hand, die andere voll Kraftgefühls auf den Schenkel stützend, bereit, im nächsten Moment zur Verteidigung aufzuspringen, und doch ohne Hastgefühl, voll sicherer Ruhe dasitzend, ist sie nicht der im Helden symbolisirte kriegerische „Mut"? (abgebildet in L'art Band 8.) So weht uns denn aus diesen Gebilden mit unnennbarem Reiz und in einer plastischen Vollendung, die keinen Vergleich mit irgend gleichzeitig Geschaffenem zu scheuen braucht, wohl der Geist der Renaissance entgegen, aber für unser heutiges Empfinden wiederbelebt, uns nähergebracht durch den Meißel eines ganzen, eines im besten Sinne des Wortes modernen Künstlers.



Fig. 3. Gruppe der Caritas. Von P. Dubois. Vom Grabmal Lamoricière's.

In der langen Zeit, während welcher Dubois mit dem Lamoricièredenkmal beschäftigt war (1873—1879), hat er zur Erholung gleichsam und als Vorstudium auch das Gebiet der Porträtbildnerei betreten und sich in außerordentlich schlicht und treu aufgefaßten Bronzebüsten (der beiden Maler Baudry und Henner, des Arztes Parrot u. a.) auch hier als Meister bewährt, ja er hat sogar die Grenzen seiner Kunst überschritten und als Bildnismaler mit einem Doppelporträt seiner Kinder im Salon 1876 sofort eine erste Medaille errungen. Seitdem bringt jede Ausstellung Bildnisse von ihm, deren gewinnendstes Merkmal neben trefflicher Technik auch wieder einfache, empfindungsvolle Natürlichkeit ist. Aber schon harrt des Meisters, der übrigens seit einigen Jahren auch der École des beaux-arts vorsteht, eine neue Aufgabe von höchster monumentaler Bedeutung. Der Herzog von Aumale hat ihm die Ausführung einer Reiterstatue des Connetable von Montmorency übertragen, welche auf der Terrasse des Schlosses Chantilly dieselbe Stelle schmücken soll, wo das in der Revolution zerstörte Standbild aus dem 16. Jahrhundert stand, und mit gespannter Erwartung sieht die gesamte Kunstwelt der bildnerischen Verkörperung dieser glänzenden Gestalt durch das dazu so berufene Talent Paul Dubois' entgegen.

II.

Wie nun die italienische Frührenaissance mit ihrem hohen Lebensgefühl, mit der energischen Kraft ihrer Formen, mit ihrem engen Anschluß an die Natur und mit dem Nachdruck, den sie auf das Seelenleben legt, die unmittelbare Erzeugerin des modernen französischen Realismus war, so ist sie auch seither sein Vorbild geblieben, nicht etwa blos in dem Sinne, daß sich seine Jünger direkt an ihren Werken begeistern, sondern daß sie auch — gerade wie jene Meister des Quattrocento — an die ursprüngliche Quelle des realen Lebens zurückgehen. Und die Zahl der Adepten mehrt sich von Jahr zu Jahr. Schon hat der Realismus auch in die römische Akademie seinen siegreichen Einzug gehalten, die bis vor kurzem der Hort des ausschließlichen Klassizismus gewesen war: ihre Stipendiaten haben sich, wie die Einsendungen der letzten Jahre beweisen, sogar von dem Stoffkreise, wie viel mehr noch von der Stilweise der Antike losgesagt.

Die Vorteile, die der Skulptur aus der neuen Stilrichtung erwuchsen, sind nicht zu verkennen. Ihr Stoffkreis, der hin und wieder die Ausgefahrenheit des antiken Geleises hatte verspüren lassen, erweiterte sich in ungeahntem Maße, das ganze reale Leben in seinen tausend und tausend Manifestationen war ihr plötzlich erschlossen, es galt die reiche Fülle seiner Motive der Kunst dienstbar zu machen, etwas von dem Strom seiner Unmittelbarkeit in ihre Schöpfungen hinüberzuleiten. Mit der neuen Stoffwelt kam aber auch die Notwendigkeit, sie in der ihr eigenen Formensprache zu gestalten. Die kalt korrekten Formen des Klassizismus hielten der Ausdrucksbedürftigkeit der Motive gegenüber nicht Stand. Man mußte auf die des unmittelbaren Lebens, der Natur zurückgreifen, oder richtiger, man mußte sie mit weniger abstrahirendem, stilisirenden, ihre individuellen Besonderheiten schärfer erfassenden Auge betrachten, mit treuer charakterisirender Hand nachbilden lernen, als es die antikisirende Richtung, deren Grundlage ja das Studium des Nackten in ihrer Weise auch immer geblieben war, nötig gehabt hatte. Und gerade in diesem Punkte war es, wo die großen Vorbilder der Renaissance die neue Richtung bestimmen, sie vor der Gefahr der Stillosigkeit bewahren konnten. Die Wahrheit der Formen, die sie gestalten, die Freiheit, mit der sie ihren individuellen Charakter wiedergeben, das sprühende Leben, die Tiefe der Empfindung, mit der sie dieselben erfüllen, alles dies sind Momente, welche einer sklavischen Nachbildung der Natur nimmer zukommen können, und welche den Künstler vor einer solchen durch ihr Vorbild am wirksamsten bewahren.

Andererseits zog die Erweiterung des Stoffkreises eine größere Freiheit in der Anwendung des Materials, die Aufgabe der weniger abstrakten Wiedergabe des Gegenstandes die Vervollkommnung seiner technischen Behandlung nach sich. Jene Gediegenheit, jene Feinheit des plastischen Handwerks, die wir schon bei der jüngeren Generation der Stilisten rühmend hervorgehoben, sie ist ein Vorzug, den diese zumeist erst auf dem Umwege der realistischen Schule überkommen hat.

Was dem Marmor durch verschiedenartige Behandlung seiner Oberfläche abgewonnen werden kann: dort das unter den ineinanderfließenden weiblichen Formen latente Empfindungsleben, hier die in dem prononcirten Gewebe der Muskeln, in der energischen Schwellung der Adern am männlichen Leibe sich kundgebende Kraft des sensuellen Daseins, dort das matte Korn der über einem Fettpolster liegenden Hautdecke, hier der scharfe Glanz der sich über gestreckten Muskeln oder gebogenen Gelenken spannenden Epidermis, alles das wird in den Schöpfungen dieser Schule geleistet. Allein die größere Freiheit ihrer Motive ließ die Künstler mit richtigem Takte auf die Bronze als das geeignetste Material greifen. Der Bronzeguß mit der seiner Natur anhaftenden Fähigkeit die hastigeren, dem unmittelbaren Leben entnommenen Bewegungen ohne Hilfe störender Stützen wiederzugeben, durch die auf der Patina seiner Oberfläche spielenden warmen Lichtreflexe die Illusion der Formen zu steigern, liegt der Wirklichkeit näher als der ideale, kältere Marmor. Die Vorliebe in seiner Anwendung hatte naturgemäß die Vervollkommnung der technischen Prozeduren zur Folge. Die Bildner kennen heute nicht nur die Stilbedingungen für die Ausführung eines Bildwerkes in diesem Materiale vollkommen, sondern beherrschen auch dessen handwerkliche Behandlung in einem oft in Virtuosität und Raffinement sich verlierenden Grade. Allerdings ist es in den seltensten Fällen der Schöpfer des Werkes selbst, der die letzte Hand an seinen Bronzeguß legt: es wird dies eigenen, mit den feinsten Geheimnissen des Handwerks vertrauten Ciseleuren überlassen. Neuerdings beschränkt wohl das immer mehr in Aufnahme kommende Verfahren des Gusses à cire perdue die Mithülfe des Ciseleurs auf geringe Retouchen. Doch selbst dort, wo sie bei der Anwendung des gewöhnlichen Bronzegusses in bedeutenderem Maße stattfindet, läßt sie im allgemeinen das Cachet des Künstlers selbst an seinem Werke selten vermissen.

Von welcher Wichtigkeit aber die lebhaftere Aufnahme des künstlerischen Bronzegusses für die Entwickelung der französischen Bronzeindustrie im weiteren Sinne des Wortes geworden, das ist eine Thatsache, die uns ja mit jeder neuen Weltausstellung schlagend entgegentritt. Man kann und wird über die falsche Geschmacksrichtung, die mancher Zweig der Bronzekunstindustrie noch immer oder neuerdings, insbesondere unter dem zunehmenden Einfluß des „Japanismus" verfolgt, anderer Meinung sein als die Stimmen der französischen Kritik, wird sich aber dem imposanten Eindrucke jener als Ganzen nicht verschließen können und mit der letztern anerkennen müssen, daß sie den Stolz der französischen Kunstindustrie überhaupt bildet. Und dazu macht sie wohl in erster Linie das Geschick, mit dem sie die Wiedergabe der bildnerischen Meisterwerke der Nation zu einer ihrer Hauptaufgaben gemacht, und der Erfolg, den sie damit in künstlerischer wie merkantiler Hinsicht erzielt hat. Der Name Barbedienne's allein schon, als des bedeutendsten Industriellen dieses Zweigs faßt diese Entwickelung der Bronzekunst in sich; heute stehen die Servant, Susse, Graux, Levy, Perrot u. a. neben ihm oder nicht weit hinter ihm zurück. Bildner bedeutenden Rufes, wie Moreau-Vauthier, Carrier-Belleuse, Piat, Hebert u. a. verschmähen es nicht, ihre Thätigkeit zum Teil direkt der Kunstbronzeindustrie zuzuwenden, und der Fortschritt im Technischen ist in den letzten beiden Dezennien, insbesondere was die Wiedergabe des Lebens sowie des künstlerisch Individuellen betrifft, ein ungeheurer.

Wir begegnen nicht mehr jenen kalt polirten, glatt abgeriebenen Flächen, deren Modellirung die Raspel und der Schmirgel eines ungeschickten Ciseleurs vernichtet hat. Ein genaueres Abformen, ein sorgfältigerer Guß haben seine Mitwirkung eingeschränkt, er selbst hat sie durch die Aneignung der technischen Feinheiten seines Handwerks aus einer Gefahr zu einem Vorteil für das Werk des Künstlers erhoben und weiß die Spur der Hand, die dem weichen Thon den Stempel ihrer Eigentümlichkeit aufprägt, auch im harten Metall glücklich zu bewahren. Dazu kommt eine mannigfache, dem Wesen der jeweiligen Aufgabe angepaßte Anwendung der Patina, die bald leicht und durchsichtig, bald matt und pastos, bald in kälterer grünlicher Nüance, bald in warmem rotbraunen Ton das Korn und die Feuchte der Epidermis glücklich betont. Nach dieser Seite hin liegen denn auch die künstlerischen Verdienste des Bronzeindustriellen selbst, durch diese technisch-handwerklichen Mittel kann er dem Erzeugnis die Marke seiner Fabrikation aufdrücken. Welche Bedeutung aber auch andererseits diese glän-

zende Entfaltung der Bronzeindustrie für die Pflege des plastischen Sinnes, für die Freude an den Schöpfungen der Skulptur bei dem ganzen gebildeten Teile der Nation erlangt hat, dafür ist es der schlagendste Beweis, daß heutzutage die Wohnung einer halbwegs wohlhabenden Familie kaum mehr des Schmuckes durch jene entbehrt.

Allerdings dürfen wir über diesen blendenden Lichtseiten der realistischen Skulptur ihre ebenso dunkeln Schattenseiten nicht übersehen. Sie begnügt sich nicht damit, dem neuerschlossenen reichen Stoffkreise die für plastische Verkörperung geeigneten Motive zu entnehmen, sondern sucht mit einer gewissen Vorliebe nach bizarren, gekünstelten, geistreich sein sollenden Vorwürfen, wobei sie sich über jene Gesetze der Einfachheit, Geschlossenheit, die für die Gestaltung des plastischen Kunstwerks immer maßgebend bleiben, gar zu leicht hinwegsetzt und Übergriffe in das Stoffgebiet der Malerei nicht scheut. Damit kommt eine Unruhe, ein übertriebenes Leben, ein Moment subjektiver Willkür in ihre Schöpfungen, das sich mit dem Wesen der Plastik schwer vereinbart. Man braucht sich nur die vielen tanzenden, hüpfenden, springenden, laufenden, dahinstürmenden, ja fliegenden Figuren der modernen Genreskulptur ins Gedächtnis zu rufen, bei denen die heftige Bewegtheit zumeist nur lose mit dem stofflichen Motiv zusammenhängt, um unsere Behauptung gerechtfertigt zu finden. Eine zweite, noch gefährlichere Eigentümlichkeit der realistischen Richtung liegt darin, daß viele ihrer Jünger, statt die vollerblühte Schönheit des menschlichen Leibes nachzubilden, die halbentwickelten unreifen Formen des Übergangs aus dem Kindesalter in das der Mannbarkeit zum Vorbild nehmen. Die Gefahr mit dieser Tendenz, die dem Reizenden den Vorzug vor dem Schönen giebt, auf die Abwege sinnlichen Raffinements zu geraten und dadurch diesen Werken den Stempel des Widerlichen aufzuprägen, liegt hier für die Künstler um so näher, je mehr sie die Formen in direkter Nachbildung der Natur, im täuschenden Scheine des Lebens wiederzugeben trachten. Wohin aber diese Wege bei der notwendigen Beschränktheit und Kleinlichkeit des Stoffgebiets führen, dafür sollte doch die Metamorphose eines Zweiges der italienischen Plastik zum „Fröbelschen Kindergarten" Warnung genug sein! Ohnehin macht sich ja die Neigung durch die Virtuosität des Handwerks zu glänzen auch in der französischen Skulptur immer mehr geltend; wir sind ihr ja auf unserem bisherigen Wege insbesondere bei jener Gruppe der Pseudoklassizisten schon begegnet. Der Vorwurf der Virtuosität trifft übrigens — wie auch die übrigen eben erhobenen — die Naturalisten in noch viel höherem Grade als die Realisten. Daß mit der Veränderung des Stoffkreises auch die Formensprache eine andere werden mußte, daß die Wiedergabe des Lebens mit all der Bewegtheit seiner Motive, mit all der Leidenschaft seines Ausdrucks auch andere Mittel der Technik verlangte, welche die plastische Form durch den Reiz malerischen Scheins erhöhen sollten, war natürlich. Es war der französischen Skulptur, da sie das Studium des Nackten seit langem, vielleicht mit übermäßiger Gewissenhaftigkeit, betrieben hatte, auch nicht schwer, sich diese Mittel anzueignen. Aber die Art und Weise, wie sie nun in vielen Fällen davon Gebrauch macht, wie sie das lebende Modell mit all den Zufälligkeiten, die daran haften, peinlich genau kopirt, wie sie, ich möchte sagen, das animalische Leben, das sich an der Oberfläche der Formen offenbart, virtuos wiedergiebt, hat oft die entgegengesetzte Wirkung, als die sie damit erreichen will. Man fühlt sich versucht, solche Werke statt für Schöpfungen des freischaffenden Künstlergeistes, für Abformungen nach dem lebenden Modell zu halten und damit den schwersten Vorwurf gegen ein Kunstwerk zu erheben, der ihm überhaupt gemacht werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Aus dem Graner Domschatz, fünfundfünfzig photographische Abbildungen rc. Herausgegeben von Dr. Joseph Dankó. Gran 1880. Fol.

Der Graner Domschatz wurde zu wiederholtenmalen teilweise beschrieben und hervorragende Gegenstände aus demselben wurden in Abbildungen mitgeteilt. Die umfassendste ältere Abhandlung rührt von dem bekannten Fr. Bock her und findet sich im 3. Bande des von G. Heider herausgegebenen Jahrbuches der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Wien 1859, S. 105—146 (auch im Separatabdruck erschienen). Diese Abhandlung war von 18 Holzschnitten und drei Kupferstichen begleitet. Außerdem wurden einzelne Stücke aus dem Domschatz in den Mitteilungen derselben Kommission (Bd. V, IX, XIII, XIV, XV) publizirt. Auf der Weltausstellung in Wien war ein Teil des Domschatzes ausgestellt und wurde sowohl in dem offiziellen Kunstkataloge als auch in Linds Ausstellungsberichten erwähnt. Die nichtdeutsche Litteratur über den Graner Domschatz hat der Herausgeber des vorliegenden Werkes auf Seite 60 und im zweiten Abschnitt in den Anmerkungen zusammengestellt.

Alle bisherigen Publikationen dieses Domschatzes werden nun aber weit überboten durch das Dankó'sche Prachtwerk, welches auf Kosten Sr. Eminenz des Kardinalerzbischofes Simor herausgegeben und mit großer Munificenz ausgestattet wurde. Von den fünfundfünfzig darin enthaltenen Photographien bringen sieben von Bock in den erwähnten Abhandlungen in Abbildung mitgeteilte neun Gegenstände, und zwar zeigt Taf. I die auf Taf. II des Jahrbuches im Stich mitgeteilte und auf S. 140 u. ff. beschriebene Reliquientafel (Hierotheke, Kapsanotheke). Dankó ergänzt die sehr ausführliche Beschreibung des Kölner Gelehrten durch Angaben aus den alten Inventaren des Domschatzes (1528, 1609). Auf Taf. II ist das Reliquienkreuz abgebildet, welches in Bocks Abhandlung, S. 123 ausführlich beschrieben und durch Holzschnitte illustrirt ist, die in schöner Ausführung deutlicher als die Photographie das Filigranornamentmotiv hervortreten lassen. Es wäre erwünscht gewesen, dem Text der vorliegenden Prachtausgabe stellenweise solche und andere erklärende Holzschnitte beizufügen. Bocks Beschreibung ist auch die Abbildung eines Teiles der Rückseite des Kreuzes beigegeben. Auf Taf. XIV ist der von Bock, S. 144 und Taf. III mitgeteilte Meßkelch abgebildet, und wir müssen auch hier der älteren, durch einen guten Holzschnitt illustrirten Publikation den Vorzug geben, zumal da auch der Text eingehender behandelt ist. Das Entgegengesetzte ist von der Abbildung des auf Taf. XV (Dankó) und Fig. 5 (Bock) mitgeteilten Kelches zu behaupten. Die Photographie giebt hier ein viel besseres Bild als die nach einer entschieden verfehlten Zeichnung hergestellte Xylographie.

Zu dem Kelche haben wir folgende Bemerkung zu machen. Bock erwähnt in seiner Beschreibung (S. 118), der Kelch weiche hinsichtlich seiner ornamentalen Ausstattung wesentlich ab von den übrigen Meßkelchen, wie sie in den Kirchen des westlichen Europa noch vielfach aus dem Mittelalter erhalten sind. Es sind nämlich die Flächen des Fußes und der Nodus bedeckt mit Filigranornament, das fast ausschließlich aus kleinen Kreisen mit stellenweise aufgesetzten Knöpfen besteht. Der durchbrochene Rand des sechsblätterigen Rosenfußes und die mit gotischen Majuskeln verzierte Fistula sowie die Hauptverhältnisse des Kelches sind gotischen Stiles, während der Culot der Kuppa am obersten Rand mit einem ziemlich unverstandenen Ornament abschließt. Es sind also an dem Kelch zwei Teile zu unterscheiden, gotische und von den übrigen Kelchen des Mittelalters abweichende Formen. Bock bemerkt ferner, es sei ihm aufgefallen, daß die Kuppa des Kelches die „Artischokenform" aufweise, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert gebräuchlich war. Die von Bock gewünschte „stilgemäße Wiederherstellung" hat, wie es der Photographie nach scheint, nachträglich statt-

gefunden, die Kuppa ist durch eine „stilgerechtere" ersetzt. Mit dieser Bemerkung Bocks ist die Angabe Dankó's zusammenzuhalten, daß „merkwürdigerweise dieser Kelch, obwohl dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehörig", erst im Verzeichnis von 1749 vorkommt, und daß er 1716 teilweise „erneuert" wurde.

Im Domschatz zu Agram befinden sich einige mit Filigran verzierte Kelche, deren einer demjenigen im Graner Domschatz gleicht, ohne prononcirt gotisches Detail aufzuweisen. Am Fuß desselben steht die Inschrift: Johannes Znika 1703 f(ieri) f(ecit). Sie befindet sich an dem untersten Rande des Kelches, welcher auch nachträglich aufgelötet worden sein kann. Obwohl ein ganz gleicher, ebenso verzierter Kelch eine späte Aufschrift trägt (Caspar Urbanovich . . . . Jahreszahl unleserlich,) würde ich es doch nicht wagen, bei dem ausgesprochen gotischen Profil des Kelches weitere Schlüsse zu ziehen, wenn nicht auch Bischof Stroßmayer einige Arbeiten dieser Art gesammelt hätte, deren Provenienz mehr als die erwähnten Inschriften Vermutungen rege werden läßt, die ich vorläufig noch nicht zu Behauptungen zu erheben wage, weil ich erst daran bin, das nötige Material zu sammeln, um hierüber ein bestimmtes Urteil abgeben zu können. Die Kelche des Bischofs Stroßmayer, welche dem besprochenen Graner und den erwähnten Agramer gleichen, sind nämlich in Bosnien erworben. Das wäre nun nichts besonders Merkwürdiges, da der berühmte kunstsinnige Kirchenfürst dort auch eine interessante Casel aus dem 15. Jahrhundert mit italienischen edeln Stickereien auf drap d'or frisé aus Florenz oder Lucca angekauft hat; beachtenswert ist aber die Thatsache, daß sich Bischof Stroßmayer in neuester Zeit ein silbernes Vortragekreuz in Bosnien in Filigran machen ließ und daß er, ohne hierzu eine Vorlage gegeben zu haben, eine in den Hauptformen gotische und im Detail den besprochenen Kelchen ähnliche Arbeit erhielt. Diese Thatsache mit den oben angeführten und mit dem Umstande zusammengehalten, daß Bosnien eine Jahrhunderte alte äußerst konservative Filigran-Silberindustrie besitzt, welche die ererbten Formen fast unverändert von Generation zu Generation vererbt, veranlaßt uns, die Frage aufzuwerfen, ob wir in jenen für gotisch gehaltenen Kelchen nicht die Erzeugnisse einer bosnischen Industrie erblicken dürfen. Die Antwort auf diese Frage wird freilich erst auf Grund eingehenderer Studien an Ort und Stelle erfolgen können.

Das auf Taf. XXII mitgeteilte Horn ist von Bock auf der ersten Tafel in gutem Stich gebracht und auf Seite 126 ff. besprochen, ebenso die auf Taf. XXIII und XXIV abgebildete capsa reliquiarum (Bock, S. 114 mit Holzschnitt), das Reliquiarium aus Bergkrystall (Bock, S. 115 mit Holzschnitt), die alte Kopie des päpstlichen Fischerringes (Bock, S. 138 mit Holzschnitt) und das auf Taf. XIII (D) mitgeteilte Monile (Bock, S. 112 und 113). Das von Bock (S. 117) beschriebene, von Dankó auf Taf. XXIII abgebildete sechseckige Monile mit dem inliegenden wächsernen „Agnus dei" versetzt Bock in das 15. Jahrhundert und behält damit gegen Dankó recht, der es in das 16. verlegt, von dessen Kunstformen es keine einzige aufweist. Von den übrigen in Photographie mitgeteilten Gegenständen hat Bock in derselben Abhandlung noch die auf Taf. XIII (reicher Pontifikalkelch), Taf. IX und X (Vortragekreuz bei der Krönung mit schönen Niellen), Taf. XI (Altarkreuz aus Bergkrystall) Taf. III, IV, V, VI, VII (das von Dankó mit dankenswerter Ausführlichkeit beschriebene und detaillirte Korvinuskreuz), Taf. XIX (gotische Monstranz) abgebildeten Gegenstände behandelt.

In Betreff der im V. Bde. der Mitt. d. k. k. Centralkommission v. Jahre 1860 auf S. 240 mitgeteilten Mitra polemisirt Dankó auf Seite 126 seiner Abhandlung gegen Bock, welcher offenbar infolge irgend eines Mißverständnisses dort im Holzschnitt eine Mitra mitteilte, die nach den vorliegenden Photographien und den Versicherungen des gelehrten Graner Domherrn keiner Mitra in Gran entspricht. Im IX. Bde. der Mitteilungen auf S. 12 (Fig. 7) bringt Bock, über die verschiedenen Formen von Reliquienbehältern sprechend, die Abbildung des von ihm in obenerwähnter Abhandlung (Jahrb. III, S. 130) näher bestimmten und detaillirt abgebildeten Hornes zur Aufbewahrung des Salböles, eines schönen Stückes des Domschatzes, das wir unter den von Dankó herausgegebenen Photographien mit Bedauern vermissen. Im XIII. Bde. werden S. 121 zwei oben erwähnte Reliquarien des Domschatzes

gelegentlich berührt, ebenso in Bd. XIV und XV des Graner Domschatzes Erwähnung gethan. Wenn wir hierzu noch die auf Tafel XXVIII—XXXV, XLIX, L, LV abgebildeten, mitunter sehr geschmackvollen, durchgängig höchst kostbaren modernen, von dem jetzigen Fürstprimas dem Domschatz gewidmeten Stücke ausscheiden, so bleiben von den 55 Photographien 28, durch die uns Nova mitgeteilt werden. Hiervon sind auf sieben Tafeln minder interessante Gegenstände dargestellt.

Von den auf den übrigen 21 Tafeln abgebildeten Metallgegenständen sind besonders ein hübscher Kelch im Renaissancestil und ein etwas roh gearbeiteter Bischofsstab im gotischen Stile zu erwähnen. Unter den auf Taf. XV mitgeteilten Juwelen nimmt die mit Edelsteinen und Email verzierte Pendeloque die erste Stelle ein.

Auf Taf. XXXV—XL sind Prachtcaseln mit reichen Stickereien auf burgundischem und italienischem drap d'or frisé abgebildet. Besonders beachtenswert ist die auf Taf. XXXIX mitgeteilte Casula, die sich durch höchst glückliche Zeichnung und edeln Stil auszeichnet. Mit der Casula auf Taf. XLI ist eine jener fatalen Restaurationen vorgenommen worden, die für alte Stickereien besonders verhängnisvoll sind. Die Verzierung wurde auf einen neuen Stoff übertragen und hebt sich nun scharf und hart von demselben ab. Die Inschrift auf derselben ist auch zu auffallend ausgefallen und stört zudem durch die unschöne und ungleichmäßige Schrift. Auf Taf. XLII ist eine wunderschöne, figürlich verzierte Spitze abgebildet, ebenso auf der folgenden Tafel ein mit Goldspitze besetztes Chorhemd nebst Stola mit sehr stilvoller Stickerei. Auf den zwei folgenden Tafeln finden wir besonders reiche, mit Perlen über und über bedeckte Mitren. Erwähnenswert ist noch das sehr schöne gestickte Subkorporale und das auf demselben befestigte Diptychon in Reliefstickerei, das wir nicht mit Dankó in das 15., sondern in das 17. Jahrhundert versetzen möchten, gerade der Technik wegen. Diese beeinflußte die Künstler des freien Jahrhunderts der Kunst so, daß sie sich einer größeren Strenge und einer gewissen Gebundenheit nicht entschlagen konnten. — Die abgebildeten Miniaturen sind unbedeutend.

Außer dem beschreibenden Text giebt uns Dankó im ersten Abschnitte seines Werkes einen geschichtlichen Überblick über die Schicksale des Graner Domschatzes, mit welchem kurze Notizen über die Baugeschichte des Graner Domes verbunden sind. Sehr verdienstlich ist die vollständige Mitteilung der älteren Graner Schatzverzeichnisse, die bisher noch nicht veröffentlicht und bei den obenerwähnten Bockschen Publikationen gar nicht benutzt waren. Leider datirt das älteste Graner Inventar erst vom Jahre 1528 und sind weder Rechnungen noch auf den Schatz bezügliche Korrespondenzen auf uns gekommen. Von den jüngeren Verzeichnissen wurden auf Seite 165 u. ff. brauchbare Regesten zusammengestellt.

Der Text (magyarisch und deutsch) ist mit reizenden Vignetten versehen. Über die typographische Ausstattung des Werkes braucht nichts Lobenderes gesagt zu werden, als daß das Werk bei Holzhausen in Wien gedruckt ist. Die ganze äußere Erscheinung der Publikation ist sehr geschmackvoll. Sie ist den besten und schönsten dieser Art an die Seite zu stellen und gereicht sowohl dem gelehrten Domherrn als auch dem hochwürdigen Herrn Kardinal Simor, der das Werk auf seine Kosten drucken ließ, zu großer Ehre. Wie aus dem Inhalte des Werkes sowohl als auch aus dessen kostspieliger und luxuriöser Ausstattung erhellt, scheint der Graner Domschatz von dem jetzigen Fürstprimas mit besonderer Vorliebe gepflegt zu werden. Möge es uns angesichts der Photographien der höchst kostbaren neu angeschafften Gegenstände erlaubt sein, die Bemerkung auszusprechen, daß wir in solchen Fällen die Einflußnahme großer Kirchenbaumeister auf die Formen der zu beschaffenden Kirchengeräte für sehr erwünscht halten und daß die Vermehrung der Domschätze durch schöne alte Prachtstücke möglich und sehr empfehlenswert wäre; dieselben fänden in den Domschatzkammern eine würdigere und entsprechendere Stätte als in Privatsammlungen und öffentlichen Museen; freilich müßten sie vor unglücklichen Restaurirungen besser geschützt werden, als dies heute im allgemeinen der Fall ist.

J. Krsnjavi.

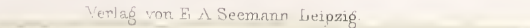
Notizen.

Bei Dachau, Radirung von K. Theodor Meyer. Unter den verschiedenen Schulen der königl. Akademie der bildenden Künste in München gebührt der von Professor J. L. Raab geleiteten eine hervorragende Stelle. Der Zeit, in der König Ludwig I. sich bemüßigt fand, bezüglich eines weltberühmten Künstlers das große Wort gelassen auszusprechen: „Ein Maler muß malen können", folgte nach einem Menschenalter eine andere, welche Klarheit darüber brachte, daß ein Maler müsse zeichnen können. Professor J. L. Raab unterzog sich der anstrengenden Aufgabe, neben seiner Kupferstecherschule noch eine Schule im Zeichnen nach der Natur zu halten, und bald traten die guten Früchte des darin mit größter Umsicht erteilten Unterrichts zu Tage. Um ermessen zu können, welche Vorteile die Akademie aus dieser Einrichtung seit Jahren zog und noch zieht, muß man die Blätter gesehen haben, welche in dieser Schule von einer Anzahl von Schülern gleichzeitig nach einem vom Lehrer gestellten Modell gezeichnet werden. Und es ist nicht dies allein. Die Zeichenschule ist in demselben Raume mit der Kupferstecherschule untergebracht und der Kontakt der beiderseitigen Schüler giebt vielfach Veranlassung, daß die Schüler der Zeichenschule nach Absolvirung ihres Kurses in die Kupferstecherschule übertreten, in welcher sie die erwünschte Gelegenheit finden, ihre eigenen und fremde Arbeiten zu vervielfältigen. Namentlich die edle Kunst der Radirnadel, welche Professor J. L. Raab mit hoher Meisterschaft übt, findet dort warme Verehrer, und es sind in den letzten Jahren bereits zahlreiche tüchtige Arbeiten in dieser Technik aus Raabs Schule hervorgegangen. Dahin gehört auch das von uns heute mitgeteilte Blatt von Karl Theodor Meyer: „Bei Dachau" nach einem Bilde von Alexander v. Swieszewski. Karl Theodor Meyer ist am 15. Mai 1860 in Basel als Sohn des Direktors der dortigen Spitäler Dr. med. Meyer geboren, ging nach dem Besuche der Lateinschule an die Zeichen- und Modellirschule über und bezog im Oktober 1877 die Münchener Akademie. Nachdem er ein Jahr im Antikensaale sich vorbereitet, trat er in die Schule Raabs, in welcher er seit Beginn des vorigen Wintersemesters die Radirnadel handhabte, und studirt gegenwärtig in Alexander Wagners Malschule.

C. A. Regnet.

Ariadne, eine Studie von Emanuel Benner. Die sogenannte Heliogravure ist eine in Frankreich sehr beliebte Vervielfältigungsart von Ölgemälden, während diese Technik sich in Deutschland noch immer nicht recht entwickeln will. Sie stellt ein Mittelding dar zwischen dem Lichtdruck und der Radirung und kommt mit ihren weich verschwommenen Tonflächen den Schabkunstblättern in der Wirkung am nächsten. Da das auf der Kupferplatte fixirte und durch Ätzung druckfähig gemachte Lichtbild die Nachhilfe der Nadel zuläßt, hat diese Reproduktionsweise einen entschiedenen Vorzug vor dem Lichtdruck; sie kann einerseits schärfere Konturen hervorbringen und andererseits die Töne abmindern an Stellen, wo sie bei der Übersetzung der Farbe in Schwarz und Weiß zu schwer und zu fleckig hervortreten. Besonders günstig ist das Verfahren bei der Wiedergabe nackter Figuren, die einen fest bestimmten Umriß mit möglichst weicher Modellirung vereinigen müssen. Unsere Abbildung, aus der berühmten Anstalt der Weltfirma Goupil & Co. hervorgegangen, ist ein Beleg dafür. Das Gemälde des noch auf anstrebender Bahn sich bewegenden jungen Künstlers figurirte mit Ehren auf dem letzten Pariser Salon. Wir haben die schlanke Schöne, die sich behaglich an einen Quell gelagert hat, Ariadne getauft, obwohl sie keinen griechischen Heimatschein aufzuweisen hat; jedes Bild will eben seinen Namen haben. Sie schläft oder thut wenigstens so, als ob sie schliefe, und man darf ihr namentlich in Anbetracht des allerdings etwas kokett abgewandten Gesichtes wohl das Zeugnis geben, daß sie vor ihren aus den Werkstätten der Cabanel, Baudry, Henner ꝛc. jahraus jahrein hervorgehenden Genossinnen in puris naturalibus eine gewisse paradiesische Unschuld voraus hat, wenigstens keinen Zug herausfordernder Lüsternheit erkennen läßt, mit der uns die freche Nacktheit der Akademiker ebenso anwidert wie die nackte Frechheit der Ultrarealisten.

S.



Swieszewski pinx.

J. Th. Meyer sculps.

BEI DACHAU

Verlag von E. A. Seemann Leipzig.

Druck von Fr. Felsing. München.





E Benner pinx | Photogravure Goupil & Cie

ARIADNE

Zeitschrift für bildende Kunst





Aus Führichs Nachlaß.

Mit Abbildung.

e seltener wir in der steigenden Flut der modernen Illustrationslitteratur Werken von ernstem Stil und poetischem Gehalt begegnen, um so willkommener muß uns eine Erscheinung sein, welche bei der schlichtesten Äußerlichkeit den vollen dichterischen Zauber in sich birgt und damit zugleich den Stempel echt deutscher Kunst an der Stirn trägt. Man wird uns nicht nachsagen können, daß wir den Wandlungen unseres nationalen Kunstlebens gegenüber die Rolle des laudator temporis acti zu spielen liebten; mit offenem Sinn für alles Bedeutende und Schöne, was die Zeit bringt, glauben wir uns selbst bei Würdigung der extremsten Erscheinungen stets diejenige Unbefangenheit des Urteils gewahrt zu haben, ohne welche auch in Sachen der Kunstkritik keine Gerechtigkeit denkbar ist. Aber mit immer überzeugenderer Gewalt lehrt uns der Gang der Dinge, daß bei weiterem Fortschreiten auf der Bahn, auf welcher die Masse der heutigen Produktion sich bewegt, unsere nationale Kunst rettungslos demselben Manierismus verfallen, Seele und Geist derselben Verwelschung und Verzopfung preisgeben werde, in welcher sie am Ausgange des Renaissancezeitalters zu Grunde gegangen ist. Und einem solchen Ende darf kein patriotisch und warmfühlender Kunstfreund ruhigen Blutes zuschauen, ohne ein Wort der Mahnung oder der Hinweisung auf die rechten Wege, welche unsere Väter noch in voller Hoffnungsfreudigkeit wandelten.

Das Werk eines solchen Pfadfinders und Führers ist es, das wir heute begrüßen, eine nachgelassene Folge von Zeichnungen Joseph v. Führichs, welche die Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" soeben in trefflicher heliographischer Facsimilenachbildung herausgegeben hat.[1]) Der Cyklus reiht sich aufs würdigste an die übrigen, in letzter Zeit erschienenen Werke des Meisters an, an seine berühmten Blätter zum „Verlorenen Sohn", an die Illustrationen des Thomas a Kempis, des Buches Ruth u. a., und bekundet von neuem, welche Frische der Schöpferkraft und welches lebendige Schönheitsgefühl der greise Künstler bis ans Ende seiner Tage sich bewahrt hatte. Die Entstehung der vorliegenden Zeichnungen fällt in Führichs 71. Lebensjahr. Sein Sohn

1) Die Legende vom Heiligen Wendelin in dreizehn Zeichnungen von Joseph Ritter von Führich. Facsimile-Heliogravüren des k. k. militär-geographischen Institutes in Wien. Text von Lukas Ritter von Führich. Wien, 1881. Qu.-Fol.

Lukas, der Verfasser des kurzen beigegebenen Textes, berichtet uns über den Anlaß zu derselben folgendes:

„Wir hatten den Sommer 1870 in Reichenau am Fuße des Schneeberges zugebracht, — seit fünfzehn Jahren zum erstenmale wieder im Hochgebirge. Mein guter Vater fühlte sich glücklich in diesem Aufenthalte und malte daselbst Rudolph von Habsburgs Begegnung mit dem Priester in einer reichen Hochgebirgslandschaft für den Kronprinzen Rudolph. Seine Skizzenbücher, die alljährlich in die Sommerfrischen mitgingen, füllten sich mit einer Menge landschaftlicher Motive. Er wanderte gern in der Gegend umher durch die wasserreichen Waldgräben mit ihrem Moos und Farrenkraut und Waldbeerengestrüpp und freute sich an der Eigenartigkeit der Bauern, wenn sie des Sonntags zum Gottesdienst von den Bergen herabkamen und auf dem großen Kirchenplatze beisammen standen oder an den improvisirten Verkaufsständen um die geringen Gegenstände ihres täglichen Bedürfnisses feilschten. Dies erinnerte ihn wohl an die Kindestage in der Heimat. Da berichteten die Wiener Blätter über die Ausstellung von Schwinds „Melusine" im österreichischen Kunstverein, und er, der sonst nicht gerne die ländliche Zurückgezogenheit unterbrach, fuhr, eingedenk des Eindruckes, den ihm die „Sieben Raben" auf der Münchener Ausstellung von 1858 hinterlassen hatten, in die Stadt. Voll des Lobes und freudig angeregt rief er bei der Heimkehr aus: „Das ist ein Künstler! Das macht ihm keiner nach. Wenn ich so 'was sehe, juckt's mich immer, etwas Ähnliches in meiner Weise zu machen". Dabei bemerkte er gleich, er würde an die Stelle der märchenhaften Frauenideale männliche, und an die Stelle des Weltschmerzes christliche Entsagungsfreudigkeit setzen." Führich schildert dann, wie der Vater seinem Schaffensdrang in verschiedenen Entwürfen romantischer Gattung Luft machte. Eine „Wilde Jagd", Kompositionen zu Schillers „Gang nach dem Eisenhammer", Einsiedler- und Marienbilder finden sich im Nachlaß, welche dem Winter 1870—71 ihre Entstehung verdanken. Aber sie gediehen nicht zur vollen Reife. Endlich war der Stoff gefunden, der dem Meister ganz behagte: Die Legende vom heiligen Wendelin. Während des folgenden Sommeraufenthaltes auf dem Cobenzl bei Wien wurde dieselbe künstlerisch gestaltet. „Der Mai war ohne Frost vorübergegangen; alles grünte und blühte in üppiger Fülle. Der Meister hatte sich bald auf kleinen Rundgängen mit der nächsten Umgebung vertraut gemacht und saß nun manche Vormittagsstunde einsam und ungestört zwischen elf und drei Uhr am niedrigen Fensterchen seines Schlafzimmers vor einigen Blättchen Papier, während sein erstes Enkelkind draußen im Grase spielte. Kaum vier Wochen nach der Übersiedelung aufs Land, an einem Sonntage, rief er, die Pfeife gemächlich stopfend, uns an sein bescheidenes Arbeitstischchen. „Da hab' ich 'was gemacht; seht's euch einmal an. Ich glaube, ich bin fleißig gewesen." — Und siehe da, die dreizehn Zeichnungen waren fertig geworden, ohne daß jemand im Hause von dieser Arbeit eine Ahnung gehabt. Die Umrisse waren ohne ein Strichelchen Vorarbeit von dem Meister im Kopfe durchgebildet und in kaum vierwöchentlicher Frist „niedergeschrieben" worden." Der Sohn berichtet dann, daß eines der Blätter auch in Wasserfarben ausgeführt sei, daß aber der Künstler von der Fortsetzung der Arbeit an den Aquarellen durch die Rücksicht auf seine angestrengten Augen und das seit vielen Jahren eingetretene Zittern der Hand, welches ihm bei der Führung des weichen Pinsels hinderlich war, abgehalten wurde. So blieb der Cyklus in der Form, in der er für weitere Ausführung fixirt war, vorläufig liegen als einfache, mit dem Blei umrissene

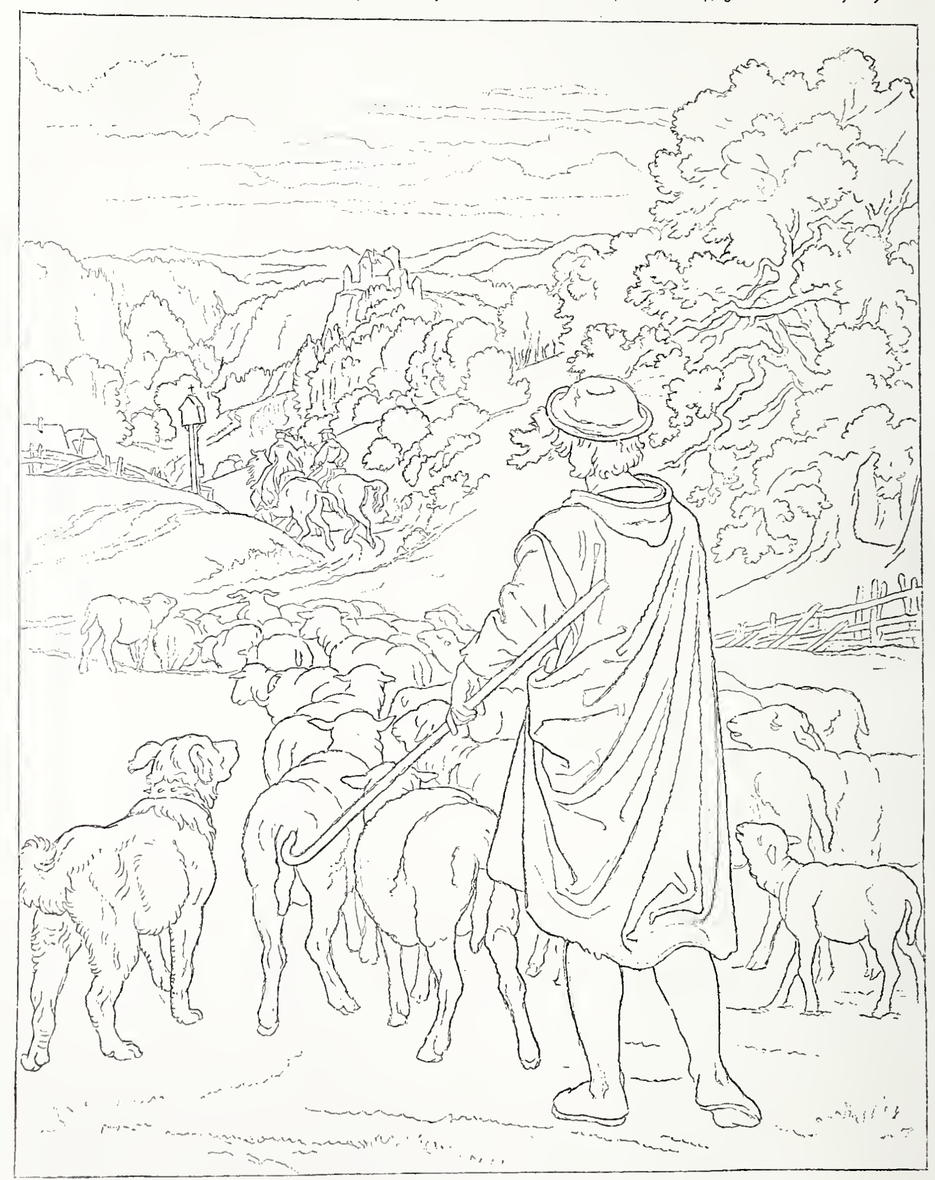
Zeichnungen, welche an einzelnen Stellen in den blasseren Linien noch den zart angegebenen ersten Entwurf erkennen lassen. Das in verkleinerter Wiedergabe hier (S. 36) beigedruckte Beispiel veranschaulicht die Technik und giebt zugleich einen charakteristischen Beleg für des Meisters Auffassungsweise.

Die Legende vom heiligen Wendelin schildert uns das Leben, die Wunder und den Tod eines schottischen Königssohnes, der, von dem Gedanken an den Erlöser ergriffen, beschließt, einzig ihm zu dienen; er läßt heimlich Familie, Krone und Vaterland im Stich und flieht nach Deutschland, wo er sich in der Nähe von Trier (St. Wendel) im finstern Wald eine kleine Zelle baut. Als der fromme Klausner einst nach Trier zur Kirche geht und einen Ritter um ein Almosen anspricht, schilt ihn dieser einen müßigen Bettler und fordert ihn auf, durch das Hüten seiner Schafe sich den Lebensunterhalt zu erwerben. Gern nimmt Wendelin den Dienst an und liegt nun auf der einsamen Weidetrift seinem Gebet ob. Da steigen die Erinnerungen der Jugend in ihm auf, der Schmerz seiner königlichen Eltern, ihre Sehnsucht nach ihm, das irdische Glück, das daheim seiner harrt: er weist alle diese lockenden Bilder von sich. Seine Mitbediensteten beschuldigen ihn bei dem Herrn, er treibe die Herde auf zu entfernte Weideplätze, und wirklich trifft ihn der Ritter mit seiner Gemahlin einmal weit vom Schlosse und schilt ihn. Wendelin antwortet nur, die Herde werde trotzdem zur rechten Zeit in der Hürde sein. Und obwohl der Herr mit seiner Gemahlin ihm weit vorausprengen, dem Schlosse zu, und Wendelin — wie unser Blatt zeigt — ihnen ruhig mit der Herde nachfolgt, geschieht es durch ein Wunder, daß die Gebieter eben erst vor der Burg anlangen, während Wendelin schon seine Schafe ins Thor treibt. Nun wird ihm der Hirtendienst abgenommen; man bietet ihm Schätze zu beliebiger Verwendung an. Allein Wendelin lehnt alles ab und bittet sich nur die Erlaubnis aus, beim Kloster Toley eine Zelle sich bauen zu können, wo er fortan als Einsiedler lebt. Dann wählt man ihn zum Abt von Toley. Aber nicht in der Gruft seiner Vorgänger, sondern im tiefen Waldesdickicht, in seiner ersten Klause, findet er die letzte Ruhe. Eine über dem Grabe errichtete Kirche bezeichnet die Stätte.

Es ist gewiß kein Zufall, daß der Meister in jenen stillen Frühlingstagen im Wiener Wald sich gerade zu dieser Erzählung hingezogen fühlte, welche die Flucht einer von der Welt abgewendeten gottergebenen Menschenseele in die Natur und ihren Frieden zum Gegenstande hat. Der Stoff stimmte zu der Umgebung und gestattete dem Künstler, seiner Liebe für die Natur und seinem hohen Sinn für landschaftliche Schönheit, der durch alle seine Werke als ein charakteristischer Zug seiner Persönlichkeit hindurchgeht, erneuten Ausdruck zu verleihen. Diejenigen Blätter des Wendelin-Cyklus, welche dem landschaftlichen Elemente, sei es in den Hintergründen, sei es im eigentlichen Schauplatze der Handlung Raum geben, dünken uns ganz vorzugsweise gelungen zu sein, und eines der anmutigsten darunter ist das beigegebene (Nr. 8) mit dem weiten Ausblick auf die bewaldeten Höhen, in deren Mitte das Schloß emporragt, mit dem ruhig dahinwandelnden Hirten im Vordergrunde. Auch wer dem Stoff und der religiösen Empfindungsart des Meisters fern steht, muß an diesem Stück echtester Naturpoesie seine Freude haben.

Was dann die Blätter wieder in eminentem Grade auszeichnet, ist die wahrhaft mustergiltige Einfachheit und Klarheit der Erzählung. Nie sind wir auch nur einen Augenblick im Unsichern über den geschilderten Vorgang, und selbst auf den reichsten Kom-

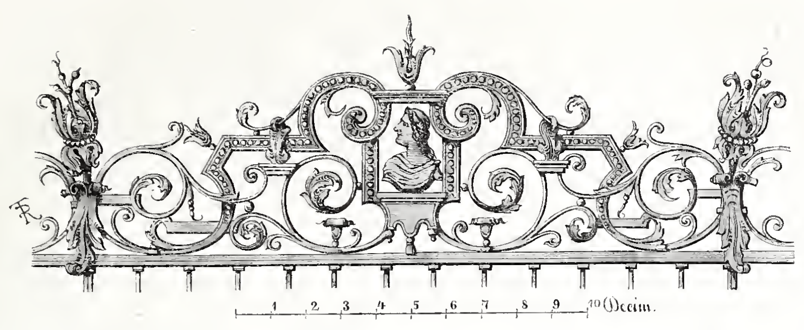
positionen ist kein scheinbar noch so geringfügiges Detail bedeutungslos. Dabei verfällt aber Führich nie in ein müßiges Spiel mit Nebenbeziehungen und hält mit dem Beiwerk weise Maß. Er ist entschieden unter den Romantikern der deutschen Kunst derjenige, der am meisten Natur sich bewahrt und am meisten Klassizität erreicht hat.



Wendelin mit seiner Herde. Von Führich.

Die unter Leitung des Herrn M. Röse im k. k. militär-geographischen Institut ausgeführten Heliogravüren erfüllen den Zweck einer Facsimilereproduktion aufs vollkommste. Sie geben Führichs zitternd und doch so bestimmt gezeichnete Umrisse in aller Treue und Feinheit wieder. In dieser Unmittelbarkeit der Wiedergabe des Originals übertrifft das neueste Werk den von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ früher publizirten Cyklus vom „Verlorenen Sohn“. Wir sind sicher, daß es auch mindestens des gleichen Erfolges im Publikum sich zu erfreuen haben wird wie dieser.

C. v. Lützow.

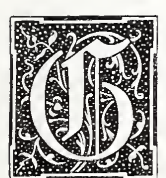


Gitter vom halbrunden Teil des Herkulesbrunnens.

Die Augsburger Brunnen.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



leichsam als Vorstudie schuf Adrian de Vries im Jahre 1599 seinen Merkursbrunnen mit der in schönen, schwungvollen Linien komponirten Gestalt des Handelsgottes. In seiner Rechten hält derselbe den Caduceus und zeigt mit der Linken nach oben, während ein Amorin ihm die geflügelten Schuhe befestigt. Die ebenfalls aus Metall gegossene Gruppe ist $2\frac{1}{2}$ Meter hoch. Die Säule wurde im Jahre 1752 neu aus rotem Marmor errichtet. Etwas höher als die frühere, [1]) mißt sie im Ganzen 4 Meter. Unten vermitteln in origineller Weise zwei Hundsköpfe den Ausfluß des Wassers, weiter oben zwei Medusenhäupter und zwei Löwenköpfe und endlich am Fußgestelle der Figur vier Adlerköpfe. Das Becken, welches die Strahlen auffängt, ist zehneckig, etwas über einen Meter hoch und 5 Meter weit. Die Wandungen desselben waren früher lotrecht und mit Füllungen geziert; seit der Restauration wurden sie, gleich den anderen Brunnen, mit einem Profil versehen. Auch die beiden oben an der Säule angebrachten Schilde entstammen jener Zeit. Folgendes sind ihre Inschriften:

Auf dem Schild gegen das Rathaus gerichtet:

Leop. Anton Im-Hoff
Marc. Christoph. Koch
Duumviris
Franc. Joseph. Ign. Im-Hoff
Joannes a Stetten
Wolfg. Ant. Langen-Mantel
Paul Joann. Marci
Aedilibus.
A. O. R.
MDCCLII.

Auf dem Schild gegen St. Ulrich:

Fontem Salientem
Tractu Temporis Ruinosum
Fori Ornamento
Civium Commodo
Auspiciis Duumvirorum
Aediles
Aere Publico Restituerunt
Amplificarunt
A. S. C.
MDCCLII.

---

1) Vergl. den Kupferstich des W. Kilian vom Jahre 1614.

Unterhalb dieser zwei Schilde befindet sich an der Säule folgende Inschrift:

Octavianus secundus Fuggerus
Quirinus Relingerus
Duumviri Probaverunt
Anno post Chr. N.
cIɔIɔIC
Joanne Casparo Remboldo
Davide a Stetten
Duumviris.

Joannes Velserus.
Octavianus secundus Fuggerus.
Duumviri Locaverunt
Anno Post CHR. N.
cIɔIɔXCVI.
Adilium Cura
Pristino Decori restituit
cIɔDCLXI.

Ferner steht gegen das Spritzenhaus:

Dno . Joseph Adriano Im-Hoff
Dno . Gottofredo . Amman
Duumviris Praefectis
Aediles
Dni . Joannes Jacobus Im-Hoff
Christophorus Sigismundus Amman
Joannes . Christoph . Ilsung
Joannes . Jacobus . Beyer
Instauraverunt. A. O. R.
MDCCXIII.

Auf der entgegengesetzten Seite:

Hieron. Im-Hoff
Bern. Relingerus
Duumviri Renovar.
Anno Post. CHR. N.
cIɔIɔCXXIIII.

In diesen beiden, eine seltene bildnerische Begabung bekundenden Werken sehen wir Adrian de Vries mit dem malerisch freien Aufbau seiner Figuren eine Formensprache verbinden, aus deren stilvoller Reinheit man den Einfluß des Studiums der Antike herausfühlt. Die bloße Eleganz der Formen genügt ihm jedoch nicht; sein Streben geht dahin, sie realistisch zu gestalten und der Naturwirklichkeit nahe zu bringen. Der kräftige Heroenleib des Herkules bietet dem Künstler, der alle Geheimnisse der menschlichen Figur beherrscht, die beste Gelegenheit, seine technische Meisterschaft zu zeigen. Vollendet ist das Spiel der aufs äußerste angespannten Muskeln und Sehnen wiedergegeben, ein glänzendes Zeugnis dafür, mit welchem Ernst, mit welcher Ausdauer jener Bildner das Studium des nackten Körpers betrieben. Der Sinn für das plastisch Effektvolle, die breite Modellirung und vorzügliche Flächenbehandlung des Nackten, die tadellose Gediegenheit der technischen Arbeit kennzeichnen in ihm den Meister der Hochrenaissance. Die höchste Schönheit ist aber in den drei weiblichen Gestalten erreicht und verkörpert, welche die Ecken des Postamentes zieren: Frauengestalten von einer Pracht und einem Adel der Formen, von einem Schwung und Reiz der Bewegung, von einer schwellenden Lebensfülle und idealen Hoheit zugleich, wie sie nur ein Meister schaffen kann, der die tadellosen Formen der Antike mit dem Hauche moderner Empfindung zu durchgeistigen vermag. Mit feinem Verständnis für die Technik und die spezifischen Eigenschaften des Materials sind diese weichen, gefälligen Formen aus karrarischem Marmor geschaffen, im Gegensatz zu den scharf prononcirten der metallenen Hauptgruppe. Eine freie Nachahmung des bekannten antiken Gänsewürgers in dreimaliger Variation tritt uns entgegen in jenen reizvoll naiven, mit Schwänen ringenden Knabengestalten am Schaftgesimse der Säule. Als eine besondere Eigenschaft des Herkulesbrunnens muß hier noch das wohlabgewogene Verhältnis zwischen Figuren und Postament und sein von allen Seiten schöner Aufbau gerühmt werden. Einen glücklichen Griff that der Künstler mit der genial angewendeten drei-

seitigen Grundform des Postamentes. Vielleicht mögen auch Rücksichten auf Billigkeit ihn zu dieser ungewöhnlichen Form veranlaßt haben, denn auf diese Weise wurde der Schmuck einer ganzen Seite entbehrlich.

An allen diesen Erzarbeiten sowohl als auch an denen des Augustusbrunnens sei an dieser Stelle noch die wahrhaft künstlerische Überarbeitung des Rohgusses hervorgehoben. Die Gußfläche zeigt die sorgfältigste Behandlung mit Feile und Meißel, die stellenweise selbst bis zur Polirung einzelner Flächen geht. Infolgedessen entstand auch jene wunderschöne malachitartige Patina, die wir an den Augsburger Brunnenskulpturen bewundern, und die man bisher vergebens bei modernen Werken auf künstlichem Wege hervorzubringen versuchte.

Für seine Arbeiten in Augsburg erhielt Adrian de Vries nach eigenhändig geschriebener Bescheinigung 5700 Fl., die ihm in einzelnen Raten während der Jahre 1596—1602 ausbezahlt wurden. Unter derselben steht mit anderer Handschrift bemerkt: „Über solches alles ihm noch ferner bezahlt — fl. 1480". Diese letzte Summe wird dem Künstler bewilligt auf ein von ihm an den Magistrat gerichtetes interessantes Schreiben,[1]) welches bisher noch nicht veröffentlicht ist und welches wir im Folgenden mitteilen:

[Überschrift der Außenseite:

Al Ill^{so} Sig^{or} il sig^{or} Mateo Velseri et sig^{or} Bernardo Relinger etc.]

Conto che mi Conuien anchora della Ill^{sma} Sig^{ria} Daugust.

Per il Adornamento del Merchurio due testa di chano due di Medusa 4 daquilo	fl.	100.
per tre testa di Leon	fl.	30.
per li tre busti	fl.	500.
per la figura della tura	fl.	250.
per la disgratia che ho hauuto al Herculo	fl.	500.
per il mio viagio da Roma inqua Supra di questo ho hauuto	fl.	100.
Soma	fl.	1480.

Preghando et suplichando alli Ill^{si} Signori che volgiano vsare vna Certo discretioen perche in vngio Modovedano bene che non sia posibile al Mondo dipoterlo fare per questo precio sensa il mio danno che il Herculo solo non vi sara Nesuno che lo potera fare per Mancho di 3 Mille taleri et se bene V. S. Ill^{so} si Racorda in presentia del Sig^{or} Relinger che quando fu venuto la disgratia nel Getto, mi oferso piu presto farne vna di Noua che Raconsiare questo et chusi ho seguitato Ci Loro chomandi, et anchora che quando tutti danni hauessene essere supra di me A me si conueniua piu Mille taleri da quel che primo haueua tiesta, chome per nel Contra Scritto haueua misso et anchora le piu Grando del Imp^{or} Augusta vn Piedo, vltra li supra detti Gionti per Modesta precio chome se fusse per vn perticholaer, et anchora agunto assay Lauoro nelle storia prima fu parlato sol di 3 overo 4 figure, Gran fatigha nelle femina dachomodare di supra et di sotta alli Marmi, di Modo mi vien anchora di Ragioen della mia fatigha fl. 1480 che in verita fino adesso ho misso del mio piu tosta fl. 400, che altramento vltro che ho

1) Dieses und die Bescheinigung über erhaltene Bezahlung befinden sich im Augsburger Stadtarchiv.

viuuto acengiato et mi parerija che a vn simil opera saria dauansare vn Mille scuti supra tutti le spese, Si singiori Velseri et Relinger sono di Alta valoer

Sperando che vserano vna serto discretioen di chusi Meriteuole fatiga vltra il supradetto Conto Racomandomi alla Loer bona Gratia Basiandoli la Mane

a 18 dapril 1602

DVSIllsi

Affsmo seruitoer

In der Übersetzung mag das Schreiben ungefähr folgendermaßen lauten:

Dem Wohlgebornen Herrn Mathäus Welser und Herrn Bernhard Relinger u. s. w. Rechnung über das, was mir noch von dem hochansehnlichen Rat Augsburgs zukommt.

Für die Ausschmückung des Merkur(brunnens) 2 Hundsköpfe, 2 Medusen(häupter), 4 Adler(köpfe)	Fl.	100.
für 3 Löwenköpfe	Fl.	30.
für die 3 Brustbilder (Tritonen am Herkulesbrunnen)	Fl.	500.
für die Figur des Sockels(?)	Fl.	250.
für die Auslagen, die ich beim Herkules gehabt	Fl.	500.
für meine Reise von Rom hierher, die ich überdies gehabt	Fl.	100.
Summa	Fl.	1480.

Indem ich die edeln Herrn bitte und ersuche, sie möchten eine gewisse Erkenntlichkeit mir zukommen lassen, denn auf jeden Fall sehen sie wohl, daß es nicht menschenmöglich ist, es um diesen Preis ohne meinen Schaden zu fertigen, denn den Herkules allein wird niemand daselbst um weniger als drei tausend Thaler fertigen können, und Euer Edlen werden sich wohl erinnern, daß Herr Relinger, als das Unglück beim Guß vorfiel, persönlich mir anbot, lieber eine neue (Gruppe) zu machen als sie auszubessern, und so habe ich Ihre Wünsche befolgt, und ferner, daß wenn alle Unkosten, die ich gehabt, aufgerechnet würden, mir noch mehr als tausend Thaler zukommen im Vergleich zu dem, was ich anfänglich gefordert habe, wie ich in meiner Gegenschrift bemerkt hatte, und dazu noch außer den obengenannten Stücken das großartige Denkmal des kaiserlichen Augsburgs um einen mäßigen Preis, wie wenn es für einen Privatmann wäre, dazu bedenken sie noch die viele Arbeit, wo anfänglich nur von 3 oder 4 Figuren gesprochen wurde, die große Mühe bei den Frauengestalten, sie von oben bis unten aus Marmor herzustellen, demnach gebührt mir noch in Rücksicht auf meine Arbeit fl. 1480, da ich in Wahrheit bis jetzt von dem Meinigen fl. 400 dazu aufgewendet habe und noch außerdem in anstrengender Thätigkeit gelebt habe, und es will mir scheinen, daß bei einer ähnlichen Arbeit 1000 Thlr. über alle Ausgaben daraufgehen dürften, wenn die Herren Welser und Relinger hochherzig sind.

Indem ich hoffe, daß sie eine gewisse Erkenntlichkeit für die so verdienstliche Arbeit außer obengenannter Rechnung üben werden, empfehle ich mich Ihrer Gunst und küsse die Hand

den 18. April 1602

Euer Edlen

Ergebenster Diener
Adrian de Vries.

Es wird manchem Leser vielleicht nicht unwillkommen sein, wenn ich hier anführe, was Sandrart über diesen Künstler bemerkt. „Adrian de Vries, schreibt er in seiner

„Teutschen Akademie“, war aus dem Haag gebürtig und von der Natur aus gleichsam zum Bildhauer bestimmt. Er machte viele große und kleine Bilder von Stein, Wachs oder Thon und goß solche nachgehends, wenn es verlangt wurde, in Bronze.



Merkursbrunnen.

De Vries that eine Reise nach Italien, besuchte vornehmlich die Akademie zu Florenz fleißig und brachte es durch anhaltendes Zeichnen und Modelliren nach den Antiken, oder auch nach dem Leben, so weit, daß man ihn für den Geschicktesten in der Akademie

hielt. Auf der Rückreise nach Deutschland nahm ihn Kaiser Rudolph II. in seine Dienste und ließ ihn zu Prag arbeiten. Wie dieser aber nicht lange darauf mit dem Tode abging, wandte sich der Künstler nach Augspurg, wo er mit ein paar öffentlichen Brunnen, zu denen er alle (?) Statuen von Bronze gegossen, viel Ehre eingelegt hat u. s. w." Der Aufenthalt des Künstlers in Augsburg erscheint als nicht ganz richtig angegeben. Kaiser Rudolph II. starb bekanntlich 1612, und Adrian de Vries erhielt bereits am 26. Juli 1596 die erste Anzahlung von 200 Fl. für Arbeiten, bestimmt für die Augsburger Brunnen. Auch ergiebt sich aus dem oben mitgeteilten Schreiben, daß derselbe von Rom direkt nach Augsburg reiste, um die ihm aufgetragenen Arbeiten zu beginnen. Etwas aufzufinden, was auf eine spätere nochmalige Anwesenheit des Künstlers in Augsburg nach 1612 schließen ließe, ist mir nicht gelungen.

Prachtvolle eiserne Gitter umgeben die beschriebenen drei Brunnen. Augsburg zeichnet sich seit alter Zeit durch seine Eisenindustrie aus, die gegen Ende des Mittelalters und mehr noch zur Zeit der Renaissance zur wahrhaft künstlerischen Durchbildung der Schlosser- und Schmiedearbeit geführt hat. Eine reiche Entwickelung von Formen



Vom Gitter des Augustusbrunnens.

zeigen namentlich die bekrönenden Ranken und Blumen des Augustusbrunnens, die W. Lübke[1]) „von unübertrefflicher Schönheit" nennt. Ihre unendliche Mannigfaltigkeit erinnert an die Frührenaissance.[2]) Die vielfach durcheinander gezogenen Stengelformen bestehen aus Rundeisen, das an den Blattansätzen entsprechend stärker gehalten ist und durch dessen Verbreiterung die Bildung des Blattes geschieht. Die Durchbildung der Blattformen, die Details, Rippen u. s. w. wurden durch das im Allgemeinen als Eisenschnitt bezeichnete Verfahren hervorgebracht. Die Blumen zieren vielfach gewundenes Werk. Nicht genug zu bewundern ist die technische Fertigkeit und das Verständnis, mit welchem die der Natur entnommenen Formen stilisirt und der Eisenbehandlung angepaßt sind. Der Verfertiger, Schlosser Georg Schrefen aus Augsburg, erhielt im Ganzen die Summe von 1500 Fl. ausgezahlt mit Inbegriff seiner übrigen Arbeiten an diesem Brunnen.[3]) Mehr dem Barockstil neigt sich das Gitter am Herkulesbrunnen zu. Die leichte Behandlung des Blattwerkes, die geistvolle Verbindung der Profile und freiplastischen Teile geben diesen Arbeiten einen hohen Wert. Der Schmiedearbeiter wird in ihnen zum Modelleur und steht innerhalb seiner Sphäre auf gleicher Höhe mit dem Bildhauer.

1) Geschichte der deutschen Renaissance.

2) Noch andere Motive, wie die in den Abbildungen beigegebenen, sowie die Zeichnung des ganzen Gitters siehe in E. A. Seemanns „Deutsche Renaissance", gezeichnet von L. Leybold.

3) Augsburger Baumeisterbuch vom Jahre 1594 im dortigen Stadtarchiv.

Endlich bleiben noch zwei andere Brunnen zu erwähnen, deren Statuen ursprünglich einer andern Bestimmung dienten. Der Neptun, eine gute Handwerkerarbeit, wurde von Johannes Gerold, Gießermeister in Augsburg, im Jahre 1638 geformt und gegossen und war für ein Privatgartengut außerhalb der Stadt bestimmt.[1]) Als im dreißigjährigen Kriege (1646 auf Befehl des Kommandanten Rouyer) alle Gartenhäuser, Mauern und Zäune umher zerstört wurden, brachte man die Statue zur Sicherheit in die Stadtbibliothek, wo sie bis 1698 blieb. Mittelst Abschreibens von 119 Fl. 42 Kr. Wasserzins erwarb sie der Magistrat darauf von dem Besitzer J. J. Müller, und sie wurde als Zierde auf den Brunnen in der Weißmahlergasse (der heutigen Karolinenstraße) gesetzt, wie der Prospekt von C. Remshard aus dem Jahre 1719 noch zeigt. Dort blieb die Figur 55 Jahre, bis man zur Erweiterung der Straße für nötig fand, den Brunnen im Jahre 1745 auf den Fischmarkt zu versetzen, wo sich derselbe noch heute befindet. Bei Anwesenheit des Königs Ludwig I. und der Königin Therese am 29. August 1829 zu Augsburg floß aus den vier Röhren des Neptunbrunnens zur Lust des Volkes einen halben Tag hindurch Wein statt Wasser. Die geschmacklose eiserne Brunnensäule ist ein Produkt der neueren Zeit und stammt aus dem Jahre 1840.

Auf dem Metzgerplatz befand sich schon seit früheren Zeiten ein Brunnen aus Sandstein. Bei Abbruch des alten Geschlechterhauses auf dem Perlachplatz im Jahre 1825 wurde die an der Ecke jenes Gebäudes auf einer Marmorsäule befindliche Statue des Ritters St. Georg abgenommen und in einem Gewölbe des Rathauses bewahrt; später machte der Handelsstand dem Magistrat ein Geschenk mit der Statue unter der Bedingung, daß sie passend aufgestellt werde. Dieses geschah im Jahre 1833 auf dem eben bezeichneten Platze, nachdem ein gußeisernes Postament für dieselbe hergestellt worden war. Die Erzfigur mitsamt dem Drachen wiegt 1600 Pfd., ihre Höhe beträgt 7 Fuß.

Theodor Rogge.

Das neue Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.

Von Gustav Frizzoni.

Mit Illustrationen.

Mailand, im Sommer 1881.

Der 25. April dieses Jahres brachte uns die feierliche Einweihung und der folgende Tag die Eröffnung eines neuen Museums, der Stiftung unseres vor zwei Jahren verstorbenen edeln Mitbürgers, Don Giacomo Poldi-Pezzoli. Es ist dies eine Sammlung, welche schon durch die außerordentliche Mannigfaltigkeit ihres Inhalts den Kunstfreunden der verschiedensten Richtungen ein ungewöhnliches Interesse darbietet. Dazu kommt, als ein besonderer Reiz, die Pracht und der Reichtum an Mobilien und Ausstattungsstücken jeder Gattung, welche die Räume zieren und an und für sich schon eine Sehenswürdigkeit seltener Art bilden. Der verstorbene Besitzer hat nämlich in seinem Testamente bestimmt, daß die von ihm seit einer Reihe von Jahren bewohnten und luxuriös ausgestatteten Räume ganz in dem Zustande erhalten bleiben sollen, wie er sie angelegt und teils ganz, teils nahezu vollendet hinterlassen hatte, nach dem von ihm in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem gegenwärtigen Direktor des Museums, Prof. Giuseppe Bertini, ausgearbeiteten Plane.

---

1) F. J. Kollmann, Die Wasserwerke von Augsburg. — W. Lübke glaubt in seiner Geschichte der Plastik den Neptun Adrian de Vries zuschreiben zu dürfen, was hierdurch berichtigt wird.

Prof. Bertini, der rühmlich bekannte Maler, besorgte zunächst die Vollendung der in dem Hauptraume der Sammlung, dem sogen. „goldenen Saal", begonnenen Arbeiten und machte sich sodann an die Ausarbeitung eines für die Besucher der Sammlung bestimmten Katalogs, welcher nach einem praktischen System die Gegenstände in folgende Kategorien einteilt: Bilder, Mobilien, Stoffe und Arazzi, Waffen, Bronzen, Porzellan und Majoliken, Goldsachen und Emailarbeiten, Gläser, Terrakotten, Marmorwerke, Gipsabgüsse und Miscellaneen.

Bei meiner kurzen Übersicht des neuen Museums kann ich mich nicht an dieses System halten, sondern will die Räumlichkeiten vielmehr Saal für Saal durchwandern, um auf diese Weise, soweit dies überhaupt mit Worten möglich ist, den Lesern einen Begriff von dem reichen Ganzen zu geben.

Den Zugang zur Treppe, welche in den ersten Stock, zu den Wohnräumen des verstorbenen Besitzers emporführt, bildet ein kleines, im Erdgeschoß gelegenes Atrium, dessen Fußboden ein römisches Mosaikbild (Herkules als Löwenwürger) ziert; ein Marmorsarkophag und mehrere Vasen mit Topfgewächsen vervollständigen die ansprechende Ausstattung des kleinen Raumes.

Ein sehr eleganter Bau im Barockstil ist das achteckige Treppenhaus, an dessen Wänden vier große, mit breitem Pinsel gemalte und mit vereinzelten kleinen Figuren staffirte Landschaften angebracht sind, Werke des Genuesers Magnasco, gen. il Lissandrino (ca. 1661—1747), welcher in manchen Galerien mit Salvator Rosa verwechselt wird, obwohl er in jeder Hinsicht weit hinter diesem zurückbleibt. Zwischen den Landschaften finden wir einige Porträts von dem ungefähr gleichzeitigen Bergamasken Fra Vittor Ghislandi, der nach dem Kloster seines Geburtsortes Frate di Galgario genannt wird, einem Maler, dem es zwar an jener Hoheit der Auffassung, welche die größten Meister charakterisirt, durchaus fehlt, der aber durch die Energie seiner Pinselführung doch oft einen ganz ungewöhnlichen koloristischen Effekt erzielt, so daß er von den heutigen Kunstfreunden und Sammlern in Italien sehr gesucht wird. Die Sammlung Poldi besitzt eine ganze Anzahl seiner Porträts aus verschiedenen Epochen seines Lebens.

Drei davon zieren das Vorzimmer des ersten Stockes: es sind Bilder wohlgenährter Persönlichkeiten, mit weißen Perrücken und farbigen Gewändern nach der Mode des vorigen Jahrhunderts, von denen das in der Mitte hängende durch seine Leuchtkraft besonders ins Auge fällt Im folgenden Zimmer, dem sogen. „gelben Saal", hängt das Brustbild eines Prälaten, ausgeeichnet durch die Feinheit seines Tons, in welcher es sich mit den besten Meistern der spanischen Schule messen kann.

Ein großer durchsichtiger Schrank mit altem Porzellan und zwei Durchgänge zu beiden Seiten verbinden diesen Raum mit dem daranstoßenden „goldenen Saal", wo sich das Auge förmlich geblendet fühlt von der Menge der Gegenstände, welche die Wände und die Mitte des Saales füllen. Das oblonge Gemach, mit reichverzierter und vergoldeter Decke, deren Komposition von dem feinsten Geschmacke zeugt, empfängt hinreichendes Licht von dem großen Hausgarten aus durch ein dreigeteiltes, in der Mitte gewölbtes Fenster, welches aus verschiedenen Marmorarten zusammengesetzt und mit Bronzereliefs verziert ist. Die Wände sind mit Arazzi, kostbaren alten Stoffen und Teppichen von ruhiger und harmonischer Farbe bedeckt. Ein Wunder in seiner Art ist ein großer, trefflich erhaltener persischer Teppich, dem Eingange gegenüber, mit Arabesken, menschlichen Figuren und Tiergestalten, in Gold und Farben, ein kostbares Werk des 15. Jahrhunderts.[1]) An den Wänden stehen geschnitzte Möbel, Sessel, Schränke und Kästen herum; unter ihnen ist namentlich beachtenswert wegen der Schönheit seiner Verhältnisse und der ausnehmend reizvollen Ornamentik ein unter dem ebenerwähnten persischen Teppich aufgestellter vergoldeter Hochzeitschrein mit gemalten Arabesken auf schwarzem Grunde, mit der in klassischen römischen Lettern geschriebenen Inschrift: Sed in Domino sperandum est. Die Arbeit gehört offenbar der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und wahrscheinlich einem Bresciauer Meister an.

Gut stimmt zu dem Ganzen der im Hintergrunde des Saales befindliche Marmorkamin, obwohl das in vergoldetem Metall ausgeführte Innere und die über dem Kamin befindlichen

1) Der Katalog schreibt die Arbeit dem 14. Jahrhundert zu, aber wir glauben, daß an dieser Stelle, wie an einigen anderen, bei der Bezeichnung der Jahrhunderte die Cardinalzahl mit der Ordinalzahl verwechselt worden ist.

Malereien von Prof. Bertini etwas zu grell und zu modern wirken, im Gegensatz zu dem sonstigen Inhalt des Saales. Völlig unharmonisch wirken die beiden schweren Eckschränke aus Nußholz neben dem Kamin, mit reichem geschnitzten Figurenschmuck, die mit ihren unruhigen, dem Geschmack des vorigen Jahrhunderts entsprechenden Linien einen schreienden Gegensatz bilden zu dem Stil der reinen Renaissance, in welchem die ganze Umgebung gehalten ist, von der goldenen Decke bis herab zu dem Parkettboden, welcher ebenfalls bemerkenswert ist, sowohl wegen der edeln und stilvollen Zeichnung des Musters als auch wegen der trefflichen Ausführung der eingelegten Arbeit.



Fig. 1. Kruzifix von Bergkrystall und ciselirtem Silber v. J. 1511. Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.

Wenn wir von der Dekoration uns nun zu dem eigentlichen Kunstinhalte des Saales wenden, so giebt es da viel — für unsern beschränkten Raum vielleicht zu viel — hervorzuheben. Bei dem schon erwähnten großen Glasschranke wollen wir uns auf kein Detail einlassen, der Gesamteindruck der fünf voll besetzten Absätze ist ein ungemein reicher und glänzender; hundertdreiundvierzig Stücke Tafel-, Thee- und Kaffeegeschirr aus vieux Saxe bilden den Hauptinhalt; dazu kommen verschiedene Gruppen, Figuren aller Art, ebenfalls sächsisches Fabrikat, dann chinesisches und japanesisches Porzellan, Capodimonte, Sèvres u. a.

Unter dem künstlerischen und archäologischen Gesichtspunkte haben die drei inmitten des Saales aufgestellten Glaskästen mehr Interesse. Der gegen den Kamin zu stehende enthält Thongefäße, Bronzen und Gläser, auch einige Figuren und Geräte aus Bronze. Bemerkenswert sind darunter zunächst zwei kleine Minervabüsten aus dem 17. Jahrhundert (Nr. 8), einige Bronzeleuchter aus dem 16. Jahrhundert (Nr. 31), interessant namentlich wegen ihrer vegetabilischen Dekoration, dann die verschiedenen orientalischen Gefäße mit eingravirter Ornamentik, endlich eine kleine ambrafarbene Amphora (Nr. 1), die unter dem Henkel mit einer in blauem Email ausgeführten tragischen Maske verziert ist, gefunden in Sicilien, vieler anderen kleinen Fundstücke aus Sicilien, Etrurien und diverser Gegenstände aus der italienischen Renaissance zu geschweigen.

Der mittlere Schrank hat für den Kunstfreund das meiste Interesse wegen der vielen seltenen und reizvollen Goldschmiedearbeiten aus dem Mittelalter und den ersten Jahrhunderten der

neueren Zeit, größtenteils Kirchengeräten u. dergl. Darunter sind einige schöne Bronzekreuze mit Email (Nr. 2 und 5), mehrere Kußtafeln mit Email und Edelsteinen (Nr. 39 und 46) und ein Tabernakel aus vergoldetem Silber mit der Gruppe der Jungfrau mit dem Kinde (Nr. 34). Inmitten dieser zahlreichen Gegenstände teils strengen, teils eleganten und reizenden Stils zeichnet sich durch besondere Vornehmheit ein Werk aus der besten Zeit der italienischen Renaissance aus, ein Kreuz aus vier Stücken Bergkrystall, in reicher, mit Figuren und Ornamenten verzierter Silberfassung, am Fuß mit drei Granaten besetzt; das Werk trägt die Inschrift 1511. Wir geben davon in Fig. 1 eine nach der photographischen Aufnahme von Giulio Rossi in Mailand angefertigte Abbildung.

Der dritte, etwas niedrigere Glaskasten ist den römischen und etruskischen Goldarbeiten gewidmet, sowie verschiedenen anderen kleinen Gegenständen in Gold und Edelsteinen aus dem sechzehnten und den folgenden Jahrhunderten. Da findet man die verschiedensten antiken Ringformen, Ohrringe und Halsketten, sowie einige heidnische Opfergeräte, ferner Medaillons mit Miniaturen, Kreuze und viele andere Schmuckgegenstände.

Bevor wir zu den Bildern übergehen, sei zunächst noch zweier merkwürdiger Trophäen gedacht, welche zu beiden Seiten des oben erwähnten persischen Teppichs angebracht sind; jede derselben ist aus einer vollen Bewaffnung zusammengesetzt. Die eine besteht aus Stücken in eingeätzter Arbeit, mit Türkisen besetzt, die andere ist mit Silber- und Goldfäden eingelegt. Auch die Gruppe von vier Vasen aus altchinesischem Porzellan, zum Teil von sehr bizarrer Form, welche zu Füßen eines Spiegels aufgestellt sind, darf nicht unerwähnt bleiben: unter den Farben, die man an den Gefäßen bewundert, ist namentlich das Himmelblau des émail cloisonné von außerordentlichem Reiz, und die in der Mitte stehende Vase zeichnet sich außerdem durch die Schönheit ihrer Form aus, welche auch nach europäischen Begriffen tadellos genannt werden darf.

Die in diesem Saale befindlichen Bilder erscheinen fast wie ein Zuviel, wie etwas Überflüssiges, das den Betrachter eher in Verlegenheit bringt, als daß es noch ein erwünschtes Ornament zu dem Vorhandenen hinzufügte, umsomehr da die Wände mit kostbaren Teppichen behängt sind und die Bilder deshalb auf besonderen Gestellen vor den Wänden aufgestellt werden mußten. Wie dem auch sei, die Gemälde haben gutes Licht und können bequem studirt werden.

Das erste erwähnenswerte Bild ist eine anmutige „Vermählung der h. Katharina" von Bern. Luini, auf Holz, aus derselben Galerie des Herzogs Antonio Litta, aus welcher die berühmte Petersburger Madonna mit dem Kinde (mit zwei Fenstern im Hintergrunde) stammt, welche man für ein Werk des Lionardo hielt, die aber in Wahrheit nur das Werk eines seiner lombardischen Schüler ist. Das hier befindliche Bild von Luini scheint seiner Jugendzeit anzugehören, da es nicht frei ist von gewissen Härten in den Bewegungen und Linien; nichtsdestoweniger besticht es den Beschauer durch die Grazie und den Adel der Behandlung des Gegenstandes. — Sehr verschieden davon ist eine Madonna mit dem Kinde von Botticelli. Die Madonna selbst hat leider durch die Hand des Restaurators etwas gelitten, namentlich der Ausdruck ist zu süßlich geworden; dagegen ist die Gestalt des Kleinen gut erhalten und sehr charakteristisch für den Meister mit ihrer Menge von kleinen, höchst sauber ausgeführten Details. — Auch das kleine Profilbildnis eines unbärtigen Mannes verdient besonders beachtet zu werden wegen seines echt quattrocentistischen Gepräges. Obwohl etwas hart und von nicht eben idealer Auffassung hat es doch seinen Wert wegen des ungemein intensiven Kolorits und würde sich leicht als ein Werk des Bergamasken Gerolamo da Santa Croce zu erkennen geben, auch wenn es nicht die authentische Namensinschrift dieses Meisters trüge. Man erkennt darin sofort den Schüler der Bellini und Vivarini. — Ferner nennen wir ein dem Vincenzo Foppa zugeschriebenes Porträt; obgleich dasselbe sehr sorgfältig modellirt und in dem grauen Helldunkelton gemalt ist, welcher die alten Lombarden charakterisirt, rechtfertigt es doch nicht hinreichend den Namen dieses hervorragenden Meisters, den man in gewisser Beziehung den Mantegna der Lombardei nennen könnte. — In Bezug auf die Authenticität ziehen wir dem eben erwähnten das kleine darüber hängende Bild vor: Christus mit den Leidenswerkzeugen und der knieende h. Franziscus, welcher das Blut auffängt, ein unbezweifelbares Werk des kernigen Carlo Crivelli. — Und was sollen wir schließlich sagen von dem merkwürdigen Profilporträt der jungen

Dame in vornehmer Tracht, mit am Hals ausgeschnittenem Kleide, welches keinem Geringeren als dem Pier della Francesca dal Borgo S. Sepolcro zugeschrieben wird? Wie bei dem Porträt, welches man dem Foppa vindicirt, möchten wir auch hier sagen, daß die Richtung des Meisters wohl darin zu erkennen ist, nicht aber die Klaue des Löwen selbst. Die kleinliche Art der Ausführung dieses Frauenbildnisses läßt uns unwillkürlich an irgend einen Meister denken, dem die Miniaturmalerei nicht fremd war. Vielleicht ist es jener Nachahmer oder Schüler des Piero, welcher u. a. die beiden Figuren des h. Rochus (gegenwärtig in der städt. Galerie zu Arezzo) gemalt hat, den man allgemein Don Bartolommeo della Gatta nannte, bis neuerdings Milanesi in der Sansoni'schen Vasari-Ausgabe (VIII, 228) nachwies, daß sich dieser Name überhaupt in den Archiven nicht vorfindet und daß der Urheber der beiden Bilder in Arezzo kein anderer ist als der Camaldulenser Mönch Don Pietro.

Zwischen dem goldenen und dem folgenden Saal besteht ein lebhafter Kontrast. Letzterer führt den Namen „schwarzer Saal", weil seine sämtlichen Wände mit schwarzem Ebenholz getäfelt sind. Die Wände sind von sechs Thüren unterbrochen, die stilistisch schön in der Form, aber zu prunkvoll überladen in der Ausschmückung sind; wir sehen da eine Menge von Figuren, in Holz, Metall und Leder gearbeitet, einen Reichtum, der weit über das richtige Maß hinausgeht und wie er in der guten Zeit nie vorkommt; und doch haben diese Thüren die Bestimmung, uns die gute Zeit in Erinnerung zu bringen. Auch die Decke ist im Stil des Anfanges des Cinquecento gehalten, und obgleich auch sie in einzelnen Details etwas gesucht scheint, so sind doch Verhältnisse und Dekoration äußerst harmonisch; sie macht mit ihren Holzfüllungen kräftigen Reliefs und ihrer nur sparsamen Vergoldung einen ernsten, vornehmen Eindruck. Die Stühle entsprechen im Geschmacke derselben Zeit; sie sind höchst elegant mit Holzschnitzerei und eingelegter Arbeit verziert. Sie sind längs der drei Wände, auf welche das Licht fällt, aufgestellt. Zwischen den Fenstern ist eine Art von Altarbild in fünf Abteilungen angebracht. Es ist von einem nicht sehr bekannten Vlamänder, der unter die späteren Nachfolger des Rogier van der Weyden zu setzen sein dürfte. Als Dekorationsbild thut es seinen Dienst an dieser Stelle; die lebhaften Farben beleben den dunkeln Fleck auf eine angenehme Weise. Darunter steht ein Schrank aus Ebenholz, eine reiche florentinische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, mit ciselirten Bronzen und Vergoldungen geschmückt und über und über eingelegt mit Zeichnungen in pietra dura und Silber, und mit Säulen aus pietra dura. An der Mittelwand steht ein anderer Schrank von architektonischen Formen, mit Steinen, Bronzen und verschiedenen Holzarbeiten verziert. Er steht etwas erhöht auf einem Tragstein und trägt nicht wenig zum Schmuck und Reichtum des Ganzen bei, vermöge seiner lebhaft abstechenden Farben und der edeln Verhältnisse des 16. Jahrhunderts. Weiter unten, auf einem Tisch aus Ebenholz, sehen wir ein elegantes donatorio aus Schildpatt mit Blumen in Basrelief aus Silber und mit vergoldeter ciselirter Bronzearbeit geschmückt, eine venetianische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert von höchster Feinheit.

An derselben Wand, zu beiden Seiten des eben beschriebenen Schrankes, stehen dann noch zwei lange schmale Bilder, Originalwerke von Luca Signorelli das eine, von Borgognone das andere. Auf beiden finden wir zwei der beliebtesten italienischen Heiligen abgebildet, die zu so mancher idealen Schöpfung Anlaß gaben: die h. Maria Magdalena und die h. Katharina. Hier erfüllen sie nur einen dekorativen Zweck, ihr künstlerischer Wert hat unter den Händen eines modernisirenden Restaurators bedeutend gelitten.

Die Mitte der dritten Wand nimmt ein reich geschmückter Kamin ein, von dessen Höhe uns ein lieblicher Engel aus Marmor entgegenlächelt, der ganz den lombardischen, beinahe möchten wir sagen den Luinesken Charakter trägt; an beiden Seiten zwei Basreliefffiguren im Stil des Quattrocento; ein wenig weiter unten in wohlproportionirten schwarzen Rahmen zwei feine Bildchen, das eine von Sassoferrato (nach Raffael), das andere von Bernardino Gatti aus Cremona, einem in weiteren Kreisen nicht sehr bekannten Maler, der aber zu den begabtesten Nachahmern des Correggio gehört.

Größere Aufmerksamkeit verdienen zwei Halbfiguren von Andrea Solari, die zu beiden Seiten des Kamins aufgestellt sind. Unter der Figur Johannis des Täufers hat der Künstler seinen Namen und die Jahreszahl 1499 angebracht; aber die h. Katharina mit ihrem tradi-

tionellen Rade hätte diese Ehre viel eher verdient. Man weiß wahrlich nicht, was man an diesem Bilde mehr bewundern soll die andächtige Sammlung des Ausdrucks oder die vollendete Harmonie der Farben, die an die venetianische Palette erinnert, von welcher der Meister wohl auch seine Inspiration geschöpft haben mag, da er einige Jahre vor 1500 auf der Laguneninsel gelebt hat.

In diesem Saale haben wir schließlich noch ein wertvolles lombardisches Gemälde zu beachten, welches in der Nähe der Fenster auf einer Staffelei steht. Es ist eine Madonna mit dem göttlichen Kinde auf dem linken Arme. Hier scheint uns der Name Vincenzo Foppa vollkommen gerechtfertigt. Seine Gestalten sowohl als seine Behandlung der Falten, die etwas



Fig. 2. Madonna von Beltraffio.

scharf und eckig sind, obschon weniger als in seinen früheren Werken, seine typisch graue Farbe in der Karnation lassen sich hier genau nachweisen. Jedenfalls ist es ein Bild, das eine bei diesem Künstler seltene Kraft der Farbe zeigt. Vincenzo Foppa ist in der Brera in Mailand, im Museo municipale und in verschiedenen Privatgalerien der Stadt sehr gut vertreten.

Beinahe hätten wir eine Marmorstatue vergessen, die denselben Saal schmückt und gerechten Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit hat. Es ist die klassisch schöne Figur eines knieenden jungen Weibes, welches „Das Vertrauen auf Gott“ darstellt. Sie ist das Werk des edeln und reinen Meißels von Lorenzo Bartolini aus Florenz, im Jahre 1835 geschaffen. Demselben Künstler verdankt die Casa Poldi auch die große Gruppe, welche auf einer Terrasse bei der Via Alessandro Manzoni steht. Dieselbe stellt den tragischen Moment dar, wie Pyrrhus den Astyanax von der Höhe eine Turmes herabstürzt, in Gegenwart seiner Mutter Andromache.

Das Gipsmodell zu dieser Gruppe steht im großen Vorzimmer des Erdgeschosses in der

Casa Poldi und wurde auf Bestellung vom Meister gemacht, ebenso wie die Statue des „Vertrauens“ und die Büste der Signora Rosa Poldi, der Mutter des Gründers dieses Museums.

Bedeutend weniger Freude gewährt uns das nächstfolgende Zimmer, das Schlafgemach des Eigentümers, das nach seinem Tode ganz unverändert so geblieben ist wie bei seinen Lebzeiten. Es kann nichts Überladeneres und Verblüffenderes geben als dieses Zimmer, voll zusammengewürfelter Mobilien aus den verschiedensten Holzarten, mit einem Übermaß von Schnitzereien, Bas- und Hochreliefs, die sich auch auf die in den Ecken befindlichen sechs Thüren erstrecken, so daß das gequälte Auge nirgends einen Ruhepunkt finden kann. Es versteht sich von selbst, daß der Besitzer hiermit den Barockstil des 17. Jahrhunderts zur Anschauung bringen wollte. Aber abgesehen davon, daß dies auf eine glücklichere Art geschehen könnte, hätte vor allen Dingen zur Entfaltung einer solchen Masse der verschiedensten Gegenstände ein größerer Raum gehört.



Fig. 3. Madonnenkopf von dem Fresco in S. Onofrio zu Rom.

Wie dem nun auch sei, als vortreffliche Arbeiten des 17. Jahrhunderts sind zu beiden Seiten des Bettes zu beachten: 1. Ein Rahmen (der eine Pietà, im Halbdunkel, ein Basrelief nachahmend, enthält) aus Nußbaumholz, mit geschnitzten Engeln, welche die Symbole des Leidens Christi tragen, ein Werk des berühmten venezianischen Holzschnitzers Brustolon; 2. Ein Betstuhl in Nußbaumholz mit einem Postament, dessen figürliches Schnitzwerk auf dem Mittelstück die Kreuzabnahme schildert. Es ist dies das Werk eines andern Holzschnitzers der damaligen Zeit, Andrea Fantoni, der viele derartige Arbeiten für die Stadt und die Provinz Bergamo gemacht hat.

Hier sehen wir auch das Porträt des verstorbenen Besitzers von überraschender Ähnlichkeit, nach dem Leben gemalt von Prof. Giuseppe Bertini. — Auf einer Staffelei in der Nähe der Fenster befindet sich ein auf Holz gemaltes Bild der Grablegung, das ohne weiteres dem Botticelli zugeschrieben wird. Aber diese Figuren sind viel zu grottesk und zu schwach in der Zeich-

nung, als daß sich darin der geniale florentinische Meister erkennen ließe. Es ist jedenfalls nur ein Atelierwerk.

Einen erfreulichen Anblick gewährt der schöne Glaskasten zwischen diesem Zimmer und dem daranstoßenden Dantekabinet, so genannt, weil es ganz im Charakter des 13. Jahrhunderts gehalten und vielfach mit Anspielungen auf das Leben des Dichters ausgestattet ist. In diesem Glasschrank, ebenso wie in zwei anderen, die im Innern des Kabinets stehen, sind auf verschiedenen Etagen vielleicht hundertundfünfzig ausgewählte Glasarbeiten aus Murano aufgestellt, antik in ihren Hauptbestandteilen, überraschende Exemplare was die Form und die Mannigfaltigkeit der Farben anbelangt; einige haben ihre Originalfassung in Silber oder vergoldeter Bronze. Auch mehrere deutsche Glasmalereien sind vorhanden, unter denen eine Madonna nach einem Stich von Albrecht Dürer besonders hervorleuchtet.

Indem wir unsern Weg durch das Museum weiter verfolgen, kommen wir an drei aneinanderstoßende Zimmer, die allein der Malerei gewidmet sind.

In dem ersten Raume brauchen wir uns nicht lange aufzuhalten; er ist als Vorzimmer behandelt und enthält nicht viel Bedeutendes. Wir werden uns darauf beschränken, nur einige Nummern hervorzuheben und diese mehr ihres kunstgeschichtlichen Interesses als ihres künstlerischen Wertes halber; z. B. Nr. 44, der Erzengel Michael von Giov. Batt. Moroni, ein Jugendwerk des Meisters, das in der Farbenstimmung deutlich seine Abkunft von Moretto da Brescia beurkundet; Nr. 48, eine Allegorie von dem Cremoneser Giulio Campi, einem der talentvollsten Maler dieser Schule, der es verstanden hat, von seinen glänzenden Cremoneser Vorbildern Romanino und Pordenone den größten Vorteil zu ziehen; Nr. 50, ein großes Altarbild, die Madonna mit dem Kinde, bietet kein anderes Interesse als zu zeigen, wie empfindlich die Kunst, die der begabte Lorenzo Costa mit so poetischer Naivität und Phantasie gepflegt und geübt hatte, in der Hand seines Sohnes Ippolito herabgekommen war; Nr. 54, ein kleines Bild auf Kupfer von Jan Breughel, dem Sohne des alten Peter Breughel; es stellt eine Landung bei einer Dorfkirchweih vor und ist sehr sorgfältig gemalt und von einer großen Reichhaltigkeit an Motiven; Nr. 67, ein hl. Sebastian, Halbfigur, von einem wenig bekannten Meister, Antonio Pirri aus der Romagna (eine Art von Perugino seines Landes), von dem wir später ein größeres, mit seinem Namen bezeichnetes Bild sehen werden.

Die interessantesten und schönsten Bilder, die der Casa Poldi ihre eigentümliche Bedeutung verleihen, sind in den beiden letzten Zimmern gar zu sehr zusammengedrängt. Hier finden wir eines der köstlichsten, wir möchten sagen aristokratischsten Bilder von dem Edelmann unter den Malern, von Giov. Ant. Beltraffio. Wir können uns eine nähere Beschreibung desselben ersparen, weil eine Abbildung nach der Originalphotographie von G. Batt. Brusa dem Leser das Bild veranschaulicht (Fig. 2). Das Kolorit desselben ist von außerordentlicher Tiefe und das Halbdunkel mit solcher Virtuosität behandelt, daß der Schüler des großen Lionardo nicht zu verkennen ist. Beltraffio nähert sich Lionardo, besonders in der Zeichnung [1]) in einer Weise, die ihn sogar öfters mit demselben verwechseln läßt. Wir müssen nur bedauern, daß auf dem Bilde des Beltraffio die Figuren durch die letzte Restauration des verstorbenen Malers Molteni eine zu eingehende Reinigung erfahren mußten; die Fleischtöne machen jetzt einen einigermaßen rohen Eindruck, ihren ursprünglichen Schmelz haben sie bei dieser Prozedur eingebüßt.

1) Unsere schon längst ausgesprochene Überzeugung, die Lünette im Gange des Klosters von S. Onofrio in Rom sei nicht von Lionardo, sondern von Beltraffio, ist kürzlich auch von Prof. Thausing ausgesprochen worden; Feuilleton der N. Fr. Presse v. 7. Juni 1881. S. die Abbildung auf S. 49.

(Schluß folgt.)



Reformatoren und Humanisten. Aus Knille's Fries für die Berliner Universitätsbibliothek.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

I.


aß unser Ausstellungswesen dringend einer Reform bedürftig ist, wird durch keine Thatsache so schlagend nachgewiesen, wie durch den von Jahr zu Jahr tiefer einreißenden Verfall der großen Kunstausstellungen, welche die königliche Akademie der Künste in Berlin veranstaltet. Man hat geglaubt, daß mit der Erhebung Berlins zur Hauptstadt des Deutschen Reiches diese Ausstellungen immer mehr zum Mittelpunkte des gesamten deutschen Kunstschaffens werden würden. In Wahrheit aber sind sie es von Jahr zu Jahr weniger geworden und der lokale Charakter derselben ist immer stärker in den Vordergrund getreten. Eine Ausstellung, wie die diesjährige, unterscheidet sich trotz der Jury und des ganzen amtlichen Apparats in nichts von einem gewöhnlichen Bildermarkte, den irgend ein Kunsthändler in der Eile improvisirt hat. Charakteristisch dafür ist die Thatsache, daß von 60 Münchener Künstlern nur zwei direkt ausgestellt haben. Die Bilder der übrigen sind durch Kunsthändler eingesandt worden. Es wird auch nichts gebessert werden, so lange es der deutsche Künstler, wie es der französische mit Bezug auf Paris thut, nicht als eine Ehre empfindet, in Berlin auszustellen. Um eine solche Empfindung zu wecken, bedürfte es allerdings einer ganz andern Organisation der Ausstellung. Die paar goldenen Medaillen, die alljährlich verteilt werden, können wahrhaftig niemanden verlocken, das Risiko großer Transportkosten zu tragen. Ein anderes Ding wäre es schon, wenn der Staat sich dazu entschlösse, ähnlich wie es für den Pariser „Salon" der Fall ist, namhafte Geldpreise auszusetzen. Solche „Ermutigungen" könnten vielleicht neues Blut in den schwerfälligen und kraftlosen Ausstellungskörper einführen. Dann müßte die Jury nicht immer ängstlich das Ziel ins Auge fassen, daß die vorhandenen Säle nur ja auch voll werden, sondern mit rücksichtsloser Strenge alles Schlechte und Mittelmäßige aus der Thür weisen, damit es wirklich für den Künstler wieder zur Ehre wird, in Berlin auszustellen. Endlich würde, wie ich schon oft betont habe und wie durch jede Ausstellung immer klarer dargethan wird, die Wiedereinführung der zweijährigen Ausstellungsperiode wesentlich dazu beitragen, den alten Glanz der Berliner Ausstellungen, der ganz zu schwinden droht, wieder herzustellen. Es verlohnte sich wohl der Mühe, daß die maßgebenden Faktoren wenigstens der Frage näher träten, wie eine im Laufe der Jahre obsolet gewordene Institution von neuem wirkungskräftig zu machen sei.

Selbst Porträt und Landschaft, die immer zu den verläßlichsten Eckpfeilern der Berliner Kunstausstellungen gehörten, haben uns in diesem Jahre schnöde im Stich gelassen. Es ist am Ende auch gar nicht zu verlangen, daß Andreas Achenbach und Gustav Richter alljährlich ein Meisterwerk aus dem Ärmel schütteln sollen, nur um die Kaprice derer zu befriedigen, die alle Jahre in Berlin ihre Kunstausstellung haben wollen. Der erstere ist fern geblieben, der andere hätte es auch thun sollen, da mit der Ausstellung von zwei Damenporträts, die wenig oder gar nichts von seinen glänzenden Eigenschaften verraten, weder ihm noch dem Publikum gedient ist. Karl Gussow blendet wieder durch die Vielseitigkeit seiner Technik, die für jedes Geschlecht, jedes Alter, jede Lebenssphäre einen charakteristischen Ausdruck zu finden weiß. Hier setzt er mit „struppigem" Pinsel keck Ton neben Ton, um markige, resolute Männlichkeit zu charakterisiren, dort modellirt er die weichen, feinen Züge einer ältern Dame zu einer fast porzellanartigen Glätte in verschmolzener Behandlung heraus, die mit der Gewissenhaftigkeit, in welcher alle Runzeln, Falten und Linien wiedergegeben sind, an Denner erinnert, und auf einem dritten Bildnis, dem einer jüngern Dame, gehen die Töne wieder mehr auseinander, lösen sich die Lichter schärfer ab, gleichsam als wollte der flackernde Glanz Jugendmut und Lebenslust symbolisiren. Es mag sein, daß die Keckheit bisweilen in Roheit ausartet, wie in den allzu derb und fett aufgesetzten weißen Lichtern auf der Stirn des männlichen Porträts. Dann aber zeigen uns wieder die Augen der alten Dame, mit welcher Virtuosität der Künstler die Körperhaftigkeit der Farbe gleichsam zu ätherischer Transparenz zu bringen weiß. Mit spielender Leichtigkeit überwindet er die verwegensten Probleme: in leuchtender Kraft hebt sich ein schwarzes Atlaskleid von pechschwarzem Hintergrunde ab. Selbst in seinen Verirrungen und Extravaganzen interessant, gehört Gussow zu den bedeutsamsten Erscheinungen unseres Kunstlebens, ein Virtuose, der auf allen Instrumenten zu spielen weiß, den man heute den krassesten Naturalisten schilt und der morgen mit zartestem Pinsel ein Frauenbild von Raffaelischer Schönheit malt, daß alle Idealisten in helles Entzücken geraten. Zu diesem unruhigen Geiste bildet Leon Pohle, der mit einem lebensgroßen Porträt der Königin von Sachsen in ganzer Figur vertreten ist, in seiner ruhigen Vornehmheit und soliden Eleganz einen scharfen Gegensatz, welcher in diesem Jahre sich umsomehr aufdrängt, als nur Gussow und Pohle in Frage kommen können, wenn man sich nach den besten Bildnissen der Ausstellung umsieht. Es spricht gewiß unter den heutigen Verhältnissen, welche die Stoffmalerei wieder stark in den Vordergrund gedrängt haben, sehr zu Gunsten eines Porträts, wenn schon auf den ersten Blick der Kopf die Aufmerksamkeit des Beschauers fesselt, und wenn derselbe auch für die Dauer über dem Meere von crêmefarbener Seide und Spitzen den Sieg behält. Dann die frappirende Ähnlichkeit in jedem Zuge des klugen Gesichts, dem zugleich der Stempel unermüdlichen Wohlwollens aufgeprägt ist, die Wahrheit der Charakteristik, in der sich Einfachheit des Wesens, Anspruchslosigkeit des äußern Auftretens mit natürlicher Würde paaren, und diesem Charakter in feinster Weise entsprechend die Schlichtheit des malerischen Vortrags, welcher mit Geschmack das vorlaute Heraustreten koloristischer Drucker vermeidet, um die Wirkung des geistbelebten Kopfes nicht zu schmälern. Kein ungesunder oder übertriebener Ton, welcher bei manchen Bildnissen Pohle's den Gesamteindruck beeinträchtigt, stört hier die Harmonie eines diskreten Farbenspiels.

Wenn wir noch Schraders anmutiges und freundliches Bildnis der Erbgroßherzogin von Mecklenburg-Strelitz, das des Fürsten von Bulgarien von Konrad Dielitz und ein schlicht und einfach in der liebevollen Weise Holbeins behandeltes weibliches Porträt von Theodor Große nennen, ist die Liste nicht nur der guten, sondern auch der bemerkenswerten Bildnisse geschlossen. Biermann, Graef und Friedrich Kaulbach sind noch hinter ihren Durchschnittsleistungen der letzten Jahre zurückgeblieben, und aus der jüngern Generation hat sich bisher keiner so emporgearbeitet, daß er ernstere Beachtung verdient. Am ehesten noch Fedor Encke, ein Schüler Gussows, der sich dann in Paris weiter gebildet hat. Indessen wirkt das Porträt einer jungen, ungemein schlanken Dame in schwarzem Kleide und mit großen, wasserblauen Augen, die vor einer gobelinbehangenen Wand steht, bei weitem nicht so anziehend und durch die malerische Durchführung bestechend, wie das mit der Taube spie-



Eine Verhaftung. Nach dem Gemälde von Chr. Ludwig Bokelmann.

lende Mädchen, eine jener mythologischen oder unmythologischen Nymphen, wie sie in jedem Pariser „Salon“ zu Dutzenden auftauchen: lang im Grase ausgestreckt und mit einer Taube spielend, die auf ihrer linken Hand sitzt. Das Bild ist insofern lehrreich, als es den deutschen Malern, die keine Gelegenheit haben, nach Paris zu kommen, einmal die Feinheit und Gediegenheit des französischen Modell= und Naturstudiums vor Augen führt. Fünf oder sechs deutsche Maler haben auf Bildern der Ausstellung ein ähnliches Thema behandelt, aber keiner ist dem Enckeschen in der Zartheit der Formenbildung, in dem schillernden, fast perlmutterartigen Glanze des Fleischtons und in der raffinirten Mache, die doch solche Studien allein interessant machen kann, nahe gekommen. Am sorgfältigsten ist noch Eduard Hübners schlafendes Mädchen durchgebildet, am wenigsten geglückt die Eva von Oskar Begas, eine Figur, die ziemlich robuste Reize enthüllt. Nur unter dem Gesichtspunkte der Originalität ist Encke's Mädchen anfechtbar: die Lage der Beine und des Unterkörpers bis zur Brust stimmt genau mit Cabanels „Venus Anadyomene“ überein, nur daß alles im Gegensinne dargestellt ist.

Die Landschaft ist durch die altbekannten Namen vertreten, deren Träger eine Art eiserner Garde bilden, welche mit zäher Energie den einmal eroberten Platz zu behaupten wissen. Nur selten fällt es einem bei, das gewohnte Terrain zu wechseln und sich einmal anderswo umzuschauen, noch seltener gelingt es einem andern, sich in die geschlossene Kolonne einzudrängen. Eugen Bracht in Karlsruhe hat die Lüneburger Haide und den Strand von Rügen verlassen und auf einer Studienreise nach Palästina und der Sinaihalbinsel interessantes Material gesammelt, welches uns in etwa achtzig Aquarellen und Tuschzeichnungen in der Ausstellung des Künstlervereins vorgeführt wurde, während die Ausstellung der Akademie drei ausgeführte Gemälde aufzuweisen hatte. Die Vorzüge der Studien liegen weniger in einer virtuosen Aquarelltechnik, an die uns nach dem Vorgange Eduard Hildebrandts die Berliner Schule gewöhnt hat, oder in einer besonders originellen Auffassung, als in der nüchternen Treue und in der liebevollen Hingabe, mit welcher eine trostlose, aller malerischen Reize entbehrende Natur geschildert ist. Immerhin hat Bracht das Verdienst, das tote Meer, seine melancholischen Umgebungen und die syrische Wüste für die Malerei erobert zu haben, wenn sich die letztere zu dieser Eroberung auch gerade nicht zu gratuliren hat. Unter den drei Gemälden ist der „Sinai“ das vorzüglichste, eine schaurige Felseneinöde, von der Sonne ausgebrannt, und darüber ein blauer, mit weißen kleinen Tupfen gesprenkelter Himmel. Ob der Maler das Flimmern der Luft unter den Einwirkungen der Hitze hat darstellen wollen? Minder bedeutend ist die „Abenddämmerung am toten Meer“, im Vordergrunde durch einen Wust von knorrigen Baumwurzeln und Ästen sogar recht langweilig, was die Nationalgalerie jedoch nicht abgehalten hat, gerade dieses Gemälde anzukaufen. Da wäre noch das dritte vorzuziehen gewesen: „Mondnacht in der Wüste“, mit dem seltsamen, aber anziehenden Beleuchtungseffekt der Sterne mit ihrer Nebelhülle, welche das Dunkel der Nacht durchdringen. Es scheint mir, als ständen alle drei Gemälde hinsichtlich der Virtuosität des Kolorits und der prägnanten Entschiedenheit der Färbung hinter den Bildern aus der Lüneburger Haide zurück, auf welchen besonders die Terrainformation mit überraschender Wahrheit charakterisirt war. Vielleicht hatte sich der Maler noch nicht so tief in die ihm bis dahin fremd gebliebene Natur versenken können, um eine koloristische Ausdrucksweise zu finden, in der er sich mit voller Freiheit bewegen kann. Während die übrigen Landschaftsmaler sich innerhalb der einmal gesteckten Grenzen halten, hat Scherres wenigstens den Versuch gemacht, die ziemlich beschränkte Zahl seiner Motive um ein neues zu vermehren. „Mondabend in früher Jahreszeit“ mit versteckter Lichtquelle ist eine jener Kompositionen, deren Ausdruck durch eine stille Melancholie bestimmt wird. Nirgends kommt die Farbe so recht zum Durchbruch: ein leichter Schleier dämpft alle Töne, so daß die Bäume, das Haus, der Teich, die Landstraße und die Wiese gleichsam nur in geisterhaften Umrissen hervortreten. Es ist eine Art Matthisonscher Elegie, nur noch hoffnungsloser und ohne lichte Perspektive, aber voll poetischer Empfindung und ergreifender Stimmungsgewalt. Einen schroffen Gegensatz zu dieser weichlich=melancholischen Naturauffassung repräsentiren drei Landschaften des Deutschrussen Julius von Klever, eines Schülers der Peters=

burger Akademie, der sich etwa seit Jahresfrist in Berlin niedergelassen hat: russischer Tannenwald (Winterlandschaft bei Sonnenuntergang), Spätherbst und Insel Nargen bei Reval. Ein frisches resolutes Talent, ein Beobachter, der sich nicht in poetische Träumereien verliert, sondern mit keckem Pinsel die Dinge wiedergiebt, wie sie sind. Manches fällt dabei flüchtiger, roher und dekorativer aus, als es gerade nötig ist. Aber im ganzen spricht doch aus diesen handfesten Malereien ein selbständiges Talent, das bei der Jugend des Künstlers noch einer weitern Entwickelung und einer gleichmäßigeren Durchbildung fähig ist.

Die Historienmalerei, resp. die Malerei großen Stils ist wie immer der wunde Punkt der Ausstellung. Gleichwohl sind wenigstens vier Gemälde vorhanden, welche eine nähere Besprechung rechtfertigen. Des Grafen Harrach Versuchung Christi und E. v. Gebhardts Himmelfahrt versparen wir uns für einen zweiten Artikel. Hier soll uns nur A. v. Heydens Wandbild für den Schwurgerichtssaal im Landgerichtssaale in Posen und Otto Knille's Reformatorenfries für die königl. Universitätsbibliothek in Berlin beschäftigen. Den größern Teil des letztern finden unsere Leser, durch den Holzschnitt reproduzirt, an der Spitze dieses Artikels. Knille arbeitet bekanntlich seit geraumer Zeit an vier friesartigen Wandgemälden für das Treppenhaus der Universitätsbibliothek, in welchen vier Hauptepochen geistiger Kultur an den Stätten ihrer hervorragendsten Wirksamkeit geschildert werden sollen. Die klassische Kultur in Athen und die mittelalterlich-scholastische in Paris bildeten den Gegenstand der beiden ersten Bilder, deren Komposition sich ebensosehr von Allegorie und Symbolik wie von der trockenen Aufreihung historischer Persönlichkeiten im Stile des Hemicycle fernhielt. Jetzt sehen wir das dritte Bild vollendet: die humanistische Kultur in Wittenberg, versinnlicht durch den Akt der Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten und die Vertreter des Volks, welches durch die Führer der einen wie der andern Bewegung aus seinem geistigen Schlummer aufgerüttelt worden ist. Knille hat es richtig erkannt, daß der geistige Gehalt einer weltbewegenden Epoche nicht durch eine leere, langer Erklärung bedürftige Ceremonie erschöpft werden kann. Er wußte Ursache und Wirkung in einen lebendigen Zusammenhang zu bringen und deutete deshalb durch wenige, aber charakteristische Figuren die Motive an, aus welchen die reformatorische Bewegung herausgewachsen ist. Im Gefolge der Humanisten, welche Luther, seinen fürstlichen Beschützer, Friedrich den Weisen, und seine Mitstreiter begrüßen, sieht man die Vertreter der Volksklassen, auf die sich die religiöse und soziale Revolution stützen konnte. Ein fahrender Schüler, ein Landsknecht, Männer und Frauen aus dem Volke, die sich mit Widerwillen von zwei Dominikanermönchen abwenden, die unter dem Schutze des päpstlichen Banners ihre Ablaßkasten auskramen. So teilt sich der Fries in drei Gruppen, welche durch lebensvolle Figuren die bewegenden Kräfte des Zeitalters versinnlichen: die Reformatoren in ihrer ernsten geistigen Arbeit, welche auch durch die Farbe symbolisirt wird, durch das Schwarz und Grau der Talare — Luther als Augustinermönch in der schwarzen Kutte, jugendlich und feurig, — im Ton etwas farbiger gestimmt durch das Violett in der Tracht des Kurfürsten und durch das rote Wamms seines Geheimschreibers Spalatin, dann die Gruppe der Humanisten, welche in Kostüm und Bewegung schon den heitern Geist der Renaissance widerspiegeln und demgemäß auch sich in lichteren Tönen von dem fein gemusterten Goldgrund abheben, endlich die Mönche, in ihrem bornirten Hochmut als die Repräsentanten kirchlicher Bedrückung und zur Empörung reizender Unduldsamkeit gedacht. Man fühlt, daß ein gemeinsames geistiges Band Humanisten wie Reformatoren umschlungen hält und daß in dem gehaltenen Ernste der einen wie in dem stolzen Lebensmut der anderen eine geistige Kraft lebt, der keine menschliche Gewalt Widerstand leisten kann. Es ist Historie im besten Sinne des Wortes, welche uns der Künstler lebendig gemacht hat, keine Vorführung bunter Kostümfiguren ohne Innerlichkeit und Wärme, keine studirte Theaterscene, die nur den flüchtigen Schein auffängt. Das in allen Gegensätzen fein abgewogene und doch zu schönster Harmonie zusammengestimmte Kolorit verliert durch den Goldgrund keineswegs an Ruhe und Haltung, sondern wird dadurch nur zu höherem Glanz und größerer Wärme gesteigert.

Minder günstig und dankbar war die Aufgabe, welche A. v. Heyden zu lösen hatte.



Gedächtnisfeier des Rabbi Isaak Barchischat in Algier. Nach dem Gemälde von Wilhelm Gentz.

Sein Auftrag ging dahin, die zwei bedeutendsten Momente in der Rechtsgeschichte Posens, die Verleihung des Magdeburger Stadtrechts im Jahre 1253 und die Verkündigung des preußischen Landrechts im Jahre 1794 zu schildern. Es sind beides Ceremonien, welche an und für sich gar nichts, in ihren Folgen Vieles und Großes bedeuten. Während Knille mit seinem Reformationsbilde an die Sympathien einer vorwiegend protestantischen Bevölkerung, die auf demselben hohe Ideen, teure Helden verkörpert sieht, appelliren konnte, war Heyden auf rein malerische Mittel angewiesen, um in größeren Kreisen einiges Interesse für die Herzöge Boleslaus und Przzimislaus, für den Erzbischof von Gnesen und den Bürger Thomas aus Guben, die Hauptpersonen der Überreichungsceremonie, zu erwecken. Er war zu diesem Zwecke stark in die Farbe gegangen, so stark es irgend der monumentale Charakter des Gemäldes (das andere ist noch in Arbeit) erlaubte. Aber seine Intentionen konnten vom Publikum nicht vollauf gewürdigt werden, weil das Bild im letzten Oberlichtsaale so hoch aufgehängt worden war, daß das kalte, mörderische Licht, welches unser Kunstausstellungsgebäude unerträglich macht, direkt auf die Leinwand fiel und so alle Feinheiten des Kolorits, alle Mitteltöne grausam vernichtete. Auf diese Weise ist der Künstler um den äußern Erfolg gekommen, den die wohlberechnete Anordnung der Massen, die gründliche Treue der glänzenden Kostüme und die gediegene und eingehende Charakteristik der Figuren in hohem Grade verdient haben.

Auch in der Genremalerei finden wir einige Treffer, die uns nicht ganz verzweifeln lassen. Den ersten und besten verdanken wir wiederum dem Düsseldorfer Chr. Ludwig Bokelmann, der mit einer auch in unserer schnelllebenden Zeit ganz ungewöhnlichen Schnelligkeit populär geworden ist. Wir waren unseren Lesern die Wiedergabe eines seiner Meisterwerke schon längst schuldig. Hier ist sein jüngstes, welches hinter keinem der früheren zurückbleibt. (S. 53.) Die bürgerliche Tragödie, die sich hier abspielt, bedarf keiner Erläuterung. Klar, scharf, unerbittlich wahr und deutlich wie seine Malweise ist auch die Art seiner Erzählung, die gewöhnlich einen spannenden Moment vor oder nach der Katastrophe heraushebt. Auf den Gesichtern der neugierigen Nachbarn, welche die Verhaftete erwarten, spiegelt sich eine Fülle von Empfindungen, die alle auf einen Punkt gerichtet sind. Durch diese Gemeinsamkeit des Interesses ist die vielköpfige Menge zu einer geschlossenen Einheit zusammengehalten, welche durch die Komposition noch mehr betont wird. Indem alles nach der Thür blickt, von welcher die Verbrecherin den Dornenpfad der Schande betreten muß, ist eine dramatische Spannung in die Scene hineingebracht, welche die Lebendigkeit der Darstellung und der Reichtum physiognomischen Ausdrucks aufs höchste steigert. Zu Komposition und Charakteristik gesellt sich als dritter Faktor das Kolorit, die kühle herbstliche Tonstimmung, welche für die Trostlosigkeit der Frau da drinnen, die sich mit dem ganzen Aufgebot ihrer Kräfte an der Thür aufrecht erhält, bezeichnend ist. Das Bild gehört dem Provinzialmuseum in Hannover.

Wilhelm Gentz hat ein ganzes Füllhorn über uns ausgeschüttet: fünf Bilder, deren jedes durch eigenartige Reize fesselt. Zwei orientalische Studienköpfe durch die Energie der Charakteristik und die Kraft der Modellirung, das Innere eines Hofes in Algier mit einem Kinde in der Hängematte durch die Feinheit in der Einführung des Sonnenlichts, welches gerade auf das Kind fällt, während die überwachende Mutter am Fenster im Halbschatten bleibt, eine Flußlandschaft mit Flamingos und Pelikanen durch die Delikatesse der mit feinstem Pinsel durchgeführten malerischen Behandlung und der jüdische Kirchhof durch den Reichtum an Typen und den saftigen Glanz des energievollen Kolorits. Die Komposition des letztern Bildes zeigt unser Holzschnitt: es stellt eine Gedächtnisfeier des Rabbi Isaak Barchischat in Algier (gest. 1408) dar.


Adolf Rosenberg.



Der heilige Anastasius von Rembrandt.

Mit Illustrationen.



Unter den Werken Rembrandts, welche gegenwärtig das Interesse des Publikums und der Fachgelehrten in hohem Grade beschäftigen, wird in jüngster Zeit als solches zu wiederholtenmalen ein Bild genannt, welches ich bereits vor längerem in einem Artikel der Augsburger Allgemeinen Zeitung (1878, Nr. 68, 69 und 73) als eine Fälschung bezeichnete. Man hat mir diese Unbefangenheit des Urteils sehr übel genommen, und noch vor wenigen Wochen wurde mir von Herrn G. Göthe [1]), dem Kustos der Stockholmer Nationalgalerie, in welcher sich dieses Bild befindet, vorgeworfen, „daß ich mir nicht die Mühe gegeben habe, die Signatur recht zu lesen", ich würde sonst, wie andere Kunstkenner, die Echtheit des Bildes nicht bestreiten.

Es sind auch thatsächlich andere Sachkundige für dasselbe eingetreten; neuerdings Dr. W. Bode in seiner Monographie über „Rembrandts früheste Thätigkeit" (Wien, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1881, S. 16), der es, gemäß seiner Signatur, für eine Arbeit Rembrandts aus dem Jahre 1631 erkennt.

Das Objekt, welches diese verschiedenen Beurteilungen hervorgerufen hat, ist der sogenannte „Heilige Anastasius in seiner Zelle".

Das Bild trägt die volle Bezeichnung „Rembrandt f. 1631" und wurde zuerst von Smith in seinem „Catalogue raisonné" (Nr. 30) als ein Bild Rembrandts angeführt. Bezeichnend aber ist es, daß Smith das Original selbst nicht gesehen hatte, sondern das Bild nach einem Stiche von P. Ballin beschrieb, was er auch ausdrücklich erwähnt. Es stellt einen alten bärtigen Mann, in einem hochgewölbten Gemache, an einem runden, mit einem Teppich bedeckten Tische sitzend, in einem Buche lesend, vor. Der Gegenstand erinnert ein wenig an die beiden „Philosophen" des Louvre.

Ich habe mich bei der Verurteilung des Bildes zunächst lediglich an die Signatur gehalten und bemerkt, daß aus ihr allein das Falsum hervorgehe, da Rembrandt im Jahre 1631 noch gar nicht „Rembrandt" sondern nur „R-Ĭ van Ryn" signirte. Dieser Umstand schließt immerhin die Möglichkeit nicht aus, daß nicht nachträglich auch andere Bilder Rembrandts mit der Bezeichnung „Rembrandt 1631" gefunden werden könnten.

Bedenklicher ist der Totaleindruck des Bildes. Es ist in einem lichten, charakterlosen, langweiligen Tone gehalten, der stark mit dem tiefen, geheimnisvollen Helldunkel kontrastirt, in welchem die „Darstellung im Tempel" aus demselben Jahre 1631, im Haag, und die beiden vorerwähnten „Philosophen" aus dem Jahre 1632, im Louvre, gemalt sind. Aber auch dieser Umstand ist noch nicht so befremdend, daß er nicht durch eine momentane bizarre Farbenlaune des Malers erklärt werden könnte.

Weit befremdender ist die technische Behandlung, denn es ist kaum möglich, dieses Bild, seiner Entstehung nach, zwischen dem „hl. Paulus" aus dem Jahre 1627 (Stuttgart) und

1) Repertorium für Kunstwissenschaft, IV. Bd. 1881, S. 445.

der vorerwähnten „Darstellung im Tempel“ einzuschieben. Rembrandts Technik war in dieser Zeit eine miniaturartig-feine, delikate und zeigt die größte Ähnlichkeit mit jener seines Schülers Gerard Dow. Davon aber ist in dem „St. Anastasius“ für ein unbefangenes Auge keine Spur zu finden. Die Behandlung ist nur scheinbar eine ähnliche.

Die ganze Angelegenheit würde der Erörterung nicht lohnen, wenn sie nicht einen Meister beträfe, dessen Bilder mit solchem Geschick gefälscht wurden, daß diese Falsifikate noch heute die geübtesten Augen täuschen können. Ein solches Falsifikat ist eben dieser „St. Anastasius“. Die folgenden Thatsachen, von welchen sich jedermann durch einen Vergleich leicht überzeugen kann, sind zu eklatant, als daß man die Urheberschaft Rembrandts an diesem Machwerke länger aufrecht halten könnte.

Unter den Radirungen Rembrandts befindet sich eine, welche den Knaben Jesus mit den Schriftgelehrten darstellt. (B. 66. Claussin 70. Wils. 70. Ch. Blanc 37.) Es ist ein kleines, außerordentlich fein und zart gearbeitetes Blättchen, unstreitig eine Jugendarbeit Rembrandts. Es ist mit dem deutlichen Monogramme und der Zahl 1631 bezeichnet. Bartsch, Claussin und Ch. Blanc lesen zwar die Zahl für 1636; dies ist aber ein Irrtum, der sich verzeihlicherweise von Bartsch auf die drei übrigen Kataloge fortgepflanzt hat. Ich habe mich durch wiederholte genaue Untersuchung zahlreicher Abdrücke davon überzeugt, daß die Zahl 1631 heißt; das Blatt kann auch thatsächlich nur aus diesem Jahre herrühren.

Es existiren von dem Blatte drei Plattenzustände, von welchen die beiden ersten, von der um 20 Millimeter höheren und 14 Millimeter breiteren Platte, vor vielen Arbeiten in der kleineren des dritten Zustandes, gedruckt wurden. Der Knabe Jesus steht rechts auf einer kleinen Plattform von zwei Stufen, als spräche er zu einem hinter einem Tische sitzenden Schriftgelehrten, der ein offenes Buch vor sich hat. An seiner Seite links sitzen noch zwei Männer, im Hintergrunde noch drei andere Personen. Die zwei links sitzenden Figuren fehlen im 1. und 2. Etat ganz, und auch die Hauptfigur, der lesende Schriftgelehrte, hat im 3. Etat kleine Veränderungen erfahren; die früher beschattete Partie seines rechten Armes ist gelöscht; die ganze Figur ist verwandelt und merkwürdigerweise sieht sie im 3. Plattenzustande genau so aus wie der „St. Anastasius“ des Stockholmer Bildes. Jedermann kann sich von der Identität der beiden Figuren durch den Vergleich der Radirung mit dem, nach dem Stockholmer Bilde gestochenen Blatte von P. Ballin, leicht überzeugen. Es ist dieselbe Figur genau in derselben Stellung und Haltung.

Dies wäre noch immer nicht bedenklich. Ein Maler kann ja zweimal und öfter ganz dieselbe Gestalt vollkommen gleich zeichnen. Rembrandt kann entweder zuerst das Bild, den vorliegenden Anastasius, gemalt haben, und da er, als er die kleine Platte radirte, vielleicht um eine Figur verlegen war, hat er denselben Anastasius als Schriftgelehrten in die kleine Komposition hineingeflickt. Dies ist zwar bei einem Meister wie Rembrandt nicht wahrscheinlich, aber es ist nicht unmöglich. Oder, er hat zuerst die Radirung gemacht, und erst später den Schriftgelehrten, den er dort nur in den Hintergrund setzte, in seiner ganzen Herrlichkeit, allein, in seiner Studierstube gemalt. Auch das ist nicht wahrscheinlich, aber es ist auch nicht unmöglich. In beiden Fällen aber wäre noch ein kleiner Umstand zu bemerken. Die Figur erscheint auf dem Bilde genau so, wie in der Radirung, das heißt nach links gekehrt sitzend. Der Künstler müßte also, wenn beide Arbeiten, sowohl die Radirung als das Bild, von seiner Hand herrühren sollen, diese Gestalt, welche er einmal nach links gewandt vor seinem Auge sitzen sah, das anderemal im Geiste umgekehrt, aber ganz genau so auf der anderen Seite sitzend gesehen haben; die Radirung ist ja — von ihm verkehrt gemacht worden; sie könnte uns sonst den Mann nicht nach links gewandt zeigen; dies leuchtet wohl jedermann ein. Oder, es ist auch der folgende Fall möglich: Rembrandt hat seine erste Arbeit, sei diese das Bild, oder sei es die radirte Platte, genau kopirt, sei es durch den Spiegel oder ohne denselben, aber wohl bemerkt: entgegen seiner ursprünglichen Vorstellung kopirt, die den Mann, so wie er sitzt, nur entweder nach links oder nach rechts sitzend gesehen haben kann. Er hat somit sich selbst geistlos und sklavisch kopirt. Merkwürdigerweise kann dies aber nur im Zusammenhange mit dem dritten Plattenzustande der Radirung geschehen sein, nicht mit dem ersten oder dem zweiten, in

welchen die Figur wesentlich von dem Bilde verschieden ist. Erst im 3. Plattenzustande ist es dieselbe.

Ich brauche wohl nicht besonders hervorzuheben, daß es ganz unmöglich ist, daß Rembrandt selbst in dem Stockholmer Bilde den Schriftgelehrten nach dem dritten Plattenzustande seiner eigenen Radirung kopirt habe; es muß ein ganz Anderer sich dieses Vergnügen gemacht haben. Darum ist das Bild die Arbeit eines Fälschers und keine Bezeichnung, kein Monogramm, aber auch keine wohlwollende Ansicht und keine gute Meinung können aus diesem Falsifikate jemals ein echtes Bild Rembrandts machen.

Es wäre nun interessant, zu konstatiren, von wem diese Fälschung herrührt. Da die Radirung Rembrandts mit dem Jahre 1631 datirt ist, Petrus de Ballin aber, der den „St. Anastasius" gestochen hat, bereits im Jahre 1629 in die Antwerpener Malergilde trat, dürfte das Bild eine sehr alte Fälschung und ungefähr zwischen 1631 und 1650 entstanden sein. Es ist somit von einem Zeitgenossen Rembrandts, ja vielleicht von einem Dilettanten gemalt worden, der ein guter Freund des Künstlers, aber ein schlechter Maler war. Dies scheint auch wirklich der Fall zu sein, und es finden sich thatsächlich in den Galerien noch andere Bilder, welche mit der Behandlung des „St. Anastasius" eine auffallende Ähnlichkeit haben; festzustellen aber, wie ihre Urheber hießen, würde doch etwas zu viel Geduld von Seite des Lesers erheischen.

Ich hielt mich zu dieser längeren Auseinandersetzung verpflichtet, da ich die wohlmeinende Ansicht des Kustoden der Stockholmer Galerie, daß ich mir „nicht die Mühe gegeben habe, die Signatur recht zu lesen, obzwar ich auf dieselbe mein Urteil stützte", dahin berichtigen mußte, daß man die Signaturen gewisser Bilder überhaupt nicht lesen dürfe, wenn man wissen will, von wem sie herrühren.

Dr. **Alfred von Wurzbach.**



Kleine Studien über einige niederländische und deutsche Meister in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin.

Die nachfolgenden kleinen Studien sind ein Beweis davon, welches Unheil den Künstlerlexicis daraus erwachsen kann und muß, wenn aus unwissenschaftlich angefertigten Katalogen Namen aufgenommen werden, für welche die Bürgschaft fehlt. Der Verfasser ist überzeugt, daß, wenn andere alte von unwissenden Malern angefertigte Kataloge ebenso unkritisch und leichtfertig als Quellen für die Lexica ausgeschöpft sind wie die Lenthe-schen von 1821 und 1836, nach und nach eine ganze Hölle von Pseudoexistenzen ans Licht treten muß. Denn mit wie jämmerlichen Katalogen ist auch heute noch der größte Teil der deutschen Galerien behaftet, und wie vertrauensvoll sind alle diese unzuverlässigen Arbeiten von Gott weiß wem benutzt worden, um unzählige Irrtümer von Geschlecht zu Geschlecht zu vererben. Rühmenswert ist der Fleiß, den Holländer und Vlamen jetzt an ihre Kunstgeschichte setzen; die Archive öffnen ihre Schleusen, und eine tüchtige Arbeit folgt der andern, wenngleich das Haupt der Städte an der Amstel für seinen Kreis immer noch das nicht geleistet hat, was es leisten kann und muß, und was z. B. die Nachbarstadt Harlem in dem Buche van der Willigens schon lange als leuchtendes Vorbild für andere besitzt. Deutschland vermag nun zwar aus seinen Archiven der Kunstgeschichte solchen Reichtum nicht zuzuführen, aber es besitzt einen ganz außerordentlich großen und wertvollen Bilderschatz; und was geschehen kann und muß, das ist, daß endlich einmal überall aus den Gemäldegalerien jener heillose Unrat falscher Bezeichnungen ausgefegt werde, den Unwissenheit und Trägheit seit langen Zeiten zusammengehäuft haben, und über den andere, die weit mehr dazu berufen sind als der Verfasser, schon seit Jahr und Tag laut und vernehmlich genug gepredigt haben. Dem Wunsche des letzteren, an seinem Teile zu dieser Säuberung einen kleinen Beitrag zu liefern, der über die Grenzen der Purifizirung innerhalb seines engeren Galeriebereiches hinausgehe, ist der größere Teil der nachfolgenden Mitteilungen entsprungen. Mögen sie in diesem Sinne freundlich aufgenommen werden und zugleich die Aufmerksamkeit auf einen viel zu wenig gekannten Bilderschatz lenken, der, wenn er auch nicht unmittelbar an der großen Heerstraße liegt, dennoch bequem genug erreicht werden kann, und auf den schon Abraham Bredius in Amsterdam seine Landsleute in einem längeren Aufsatz des Nederlandschen Spectators von 1879 mit folgenden Worten hingewiesen hat: „Ik heb getracht aan te toonen, dat deze versamelingen weldra nog door vele stukken verrijkt, en in een goed museum geplaatst, een nog niet uitgeputte, te weinig bekende bron van studie zijn. Dat vrienden onzer konst zich hiervan zelf overtuigen."

I.

„Lovena, Claudio di, Landschaftsmaler, malte offene Gebirgsgegenden mit Ruinen und Wasserpartien. Näher kennen wir diesen Künstler nicht". So Nagler im VIII. Bande seines Künstlerlexikons vom Jahre 1839.

Dieser Landschafter verdankt sein nunmehr zweiundvierzigstes Lebensjahr dem Lenthe'schen Katalog der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin vom Jahre 1836. Dort findet sich sein Name nicht nur im Verzeichnis am Schluß des Buches, sondern auch zweimal als Überschrift:

„Nr. 188. Claudio di Lovena. Sehr gebirgige Landschaft mit Ruinen links nahe am Wasser."

„Nr. 191. Claudio di Lovena. Eine flache Gegend, rechts drei Bäume. Der ganze Vordergrund ist mit Schatten bedeckt und setzt sich gegen die helle Luft grell ab."

Als ich diese beiden Bildchen (H. 0,14, Br. 0,23) vor nunmehr drei Jahren zum erstenmal zu Gesicht bekam, führten sie die Etikette „Claude Lorrain". So stehen sie auch in dem schriftlichen Inventarverzeichnis von der Hand des verst. Geh. Kabinetsrats Prosch vom Jahre 1863, I, 8 u. 9. Auf der Rückseite beider Bilder aber findet sich eine Handschrift, welche dem ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts angehören kann, nämlich mit Tinte geschrieben der Name Claudio di Lorena. Es war also von Lenthe statt des Buchstabens r der Buchstabe v gelesen und damit der Grund zu der Naglerschen Pseudoexistenz des Claudio di Lovena gelegt worden. Der Grothsche Katalog vom Jahre 1792, der im Vergleich zu den Lenthe'schen Verzeichnissen der Galerien von Ludwigslust (1821) und Schwerin (1836) gar nicht hoch genug zu schätzen ist, trägt keine Schuld daran, denn die beiden in Frage stehenden Bilder waren damals in der großherzoglichen Galerie noch nicht vorhanden.

Als Waagen im Jahre 1865 nach, nicht vor der Vollendung seines bekannten Handbuches die beiden Galerien in Schwerin und Ludwigslust zum ersten- und letztenmale besuchte, deren ansehnlicher Bilderschatz schon damals gegen 1600 Nummern umfaßte, notirte er sich bei diesen beiden angeblichen Claude Gelée's nichts weiter als die Worte: „Offenbarer Unsinn". Allein der Ankauf seiner ungedruckt gebliebenen Notizen im Jahre 1869 für die Summe von 6 Friedrichsdor gewann keinen Einfluß auf die Etiketten der beiden Bilder, und der falsche Name existirte ungestört bis Ostern 1877.

Jeder Laie, der irgendwo einmal einen echten Claude Gelée mit Aufmerksamkeit betrachtet hat, wird diesen Namen beim Anblick der Schweriner Bildchen sofort zurückweisen. Farbengebung, Formenbehandlung und Anlage des Ganzen erinnern bei Nr. 188 in hohem Grade an den älteren Alexander Thiele, der im Auftrage des Herzogs Christian Ludwig († 1756) nach Mecklenburg kam und hier eine ganze Reihe von Prospekten zu malen hatte. Nr. 191 aber ist eine von derselben Hand ausgeführte freie Kopie der Rembrandtschen Radirung „Le paysage aux trois arbres", B. 212. Als solche wurde sie zuerst von Prof. C. Lemcke aus Aachen wahrgenommen.

II.

„Smont, L., Maler, dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind. Es finden sich Landschaften von ihm, die mit zierlichen, bestimmt gezeichneten Figuren oder mit Tieren staffirt sind. Diese Bilder sind auch von glänzender Färbung. In der Galerie zu Schwerin sind zwei sehr schöne Bilder von diesem Meister." So Nagler in seinem XVI. Bande vom Jahre 1846.

Allein andere Abschriften, die er anderswo entlehnt hat, machen ihm den Maler Smont verdächtig, und er fährt mit folgenden Worten fort:

„Er ist wahrscheinlich mit jenem Smout eine Person, dessen Füßly nach Hirsching (Nachrichten von Gemäldesammlungen S. 71) erwähnt. Hirsching legt ihm sechs Bilder aus der Sammlung des Fürstbischofs von Eichstädt, des Grafen von Stubenberg, bei. Sie stellen in Konversationsstücken die Künste vor, 2'2" hoch und 1'9" breit. Ob er mit dem Maler Schmant eine Person ist, wie Füßly jun. glaubt, bleibt dahingestellt."

Ich beschränke mich bei diesen Wirrnissen auf den Lenthe'schen Anteil:

„Nr. 454. L. Smont. Landschaft von einem sehr brillanten Kolorit, aber mit allerliebsten, bestimmt gezeichneten Figuren staffirt" ꝛc.

Diese wenigen Worte genügen für die Vergleichung mit Nagler, denn sie zeigen deutlich genug die Quelle des letzteren. Ich lasse daher die weitere unbrauchbare Lenthe'sche Beschreibung des Bildes Nr. 454, ebenso die des Gegenstückes Nr. 455, fort und bemerke nur, daß hier auch im Schlußverzeichnisse der falsche Name Smont wiederholt ist. Das Gleiche ist in dem genannten schriftlichen Verzeichnisse vom Jahre 1863 der Fall. In Waagens Notizen steht nichts von diesen beiden Bildern. Er muß sie somit übersehen haben. Es folgt die Beschreibung beider, wie sie der neue Katalog enthalten soll:

A. Südlicher Meeresstrand. Rechts unter Bäumen altrömische Monumente verschiedener Art. Davor, nach dem stillen Wasser zu, Hirten mit Kühen und Hunden, ferner Fischer, Arbeiter und auch Kinder. Weiterhin im Mittelgrunde eine befestigte Hafenstadt, die sich nach

links ausdehnt, und hinter welcher steile zerklüftete Berge emporragen. Im Hafen selbst allerlei kleinere Fahrzeuge, kommende und gehende. Links am Himmel brechen die Strahlen der Sonne aus dichtem Gewölk hervor. Auf Eichenholz. H. 0,21, Br. 0,28. Bez. rechts am Fuß des vorderen Monuments:

L. Smout

Lenthe Nr. 454. Prosch XXIII, 30.

B. Südlicher Meeresstrand. Links eine Steintreppe, die in einen Park hinaufführt. Gleich dahinter nach der Mitte zu ein von Bäumen umgebenes zweistöckiges Landhaus im Stil der Renaissance. Vor dem Hause nach rechts hin auf einem mit Quadersteinen gepflasterten Quai vornehme Leute mit Kindern und Dienern. Daneben ein am Boden sitzender Mann, der wie ein Fischer aussieht, mit ihm Frau und Kinder, von denen eins eine Gruppe vornehmer Kaufherren anbettelt. Im Mittelgrunde rechts ein kleiner Seehafen, in dessen stillem Wasser einige niedrige Fahrzeuge liegen. Weiterhin ein hohes bewaldetes Ufer mit einer Festungsmauer. In weiter Ferne eine Stadt. Auf Eichenholz. H. 0,21, Br. 0,28. Bezeichnet an einem Stein unterhalb der am Boden sitzenden Fischerfamilie:

L. Smout

Lenthe 455. Prosch XXIII, 31.

Die sehr sorgfältig gezeichnete Bezeichnung beider Bilder zeigt in der Führung des L und S einige Ähnlichkeit mit der vom Geh. Hofrat C. Rost in dieser Zeitschrift VI, S. 347 mitgeteilten, die übrigen Buchstaben aber weichen hiervon ab. Trotzdem glaube ich nach der Beschreibung denselben Meister zu erkennen, nur nicht den von Rost vermuteten Einfluß des W. v. Velde und des D. Teniers. Die beiden Schweriner Bildchen verraten mit ihrem charakteristischen Blau, Rot und Grün den Vlamen schon aus der Ferne. Wenn ich aber einen Meister nennen wollte, an den sie mich mit ihren zahlreichen kleinen Figuren am meisten erinnern, so ist es Mathys Schoevaerdts, von dem hier am Orte S. Excellenz der General Bilguer zwei kleine Bildchen besitzt, die mit dem vollen Namen des Malers bezeichnet sind. Allein bei aller Geschicklichkeit, die L. Smout in der sorgfältigen Zeichnung der zahlreichen kleinen Figuren entwickelt, bei allem Geschmacke in der Anordnung und Gruppirung und bei aller Feinheit in den Licht- und Luftwirkungen, in welchen er sogar die kühnsten Probleme zu bewältigen sucht, ist er in seinen Formen und Farben doch schon von jener Manierirtheit befallen, welche die schnelle Geschäftsarbeit erzeugt und welche das besondere Kennzeichen so vieler an sich oft hochbegabter Meister des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts ist.

Die Liggeren von Rombouts und Lerius berichten zum erstenmale Genaueres über zwei Künstler Smout mit dem Vornamen Lukas. Der ältere ist im Gildenjahr 1631—32 Lehrjunge bei Artus Wolfaert. Als Meister wird er zuerst genannt 1653—54. Das Gildenjahr 1673—74 ist sein Todesjahr. Der jüngere Lukas Smout ist 1685—86 Lehrjunge bei Hendrick van Minderhout. Das ist alles, was wir an urkundlichen Nachrichten bis jetzt über ihn erfahren haben. Die Angaben von Immerzeel und Kramm über H. v. Minderhout lassen nun freilich eine ganz gleiche Richtung mit der des Schweriner Lukas Smout vermuten. Immerzeel: „Hij heeft naam gemaakt in het schilderen van stille en woelende waters, rijk gestoffeerd; doch de figuren beantwoorden niet aan het overige van zijne Kunstwerken“. Das große Bild Minderhouts im Museum zu Antwerpen Nr. 438 „Port du Levant“ behandelt einen Vorwurf, welcher dem der beiden Schweriner Bildchen nahe steht: „Quelques navires sont à l'ancre dans un port, à la pointe duquel s'élèvent une tour orientale et des édifices de moindre importance. Sur la grève, qui occupe tout l'avant-

plan, se groupent des soldats, des esclaves et des marchands montant des chevaux et des chameaux. Fond: mer calme, paysage montueux, ciel nuageux." Auch das Bild Minderhouts in der K. Galerie zu Dresden stellt einen südlichen Seehafen mit bunter Staffage in der Art derjenigen des Smout dar.

Nach alledem glauben wir nicht fehl zu gehen, wenn wir die beiden Schweriner Bilder dem jüngeren Lukas Smout, dem Schüler des Hendrik van Minderhout, zuschreiben, und den Naglerschen Smont, der sich auf nichts weiter gründet als auf die beiden falschen Notizen des Lenthe'schen Katalogs, für ebenso beseitigt ansehen wie den unglücklichen Claudio di Lovena.

(Fortsetzung folgt.)

Notiz.

Die Frau mit dem Windspiel von Pieter de Hoogh, radirt von J. Eißenhardt. — Der Reiz des Lichtes und seiner zauberhaften Wirkungen wird, nachdem er zuerst zur Erhöhung des Eindrucks gehaltvoller Darstellung als freilich sehr bedeutsame und eine neue Entwickelung der Malerei anbahnende Zuthat verwendet worden war, schließlich zum Hauptgegenstande der Darstellung selbst, während das „Sujet" nur den Vorwand zur Erreichung des eigentlichen Zieles herleiht. Pieter de Hoogh hat diese Verflüchtigung des seelischen Gehaltes mit ganz besonderer Virtuosität betrieben und sagt dies klar durch seine Vorliebe für Gesichter, die man nicht sieht, wodurch er jeder Mühe, sie zu charakterisiren, überhoben ist. Er überläßt das getrost der Phantasie des Beschauers, die er freilich ausnehmend durch andere Effekte zu reizen versteht. Das Spiel und Widerspiel des Lichtes ist es, wodurch er ein nicht geringes Interesse erweckt, zumal wenn die Aufgabe, die er sich stellt, eine so komplizirte wird, wie auf diesem Bilde. In das Hauptzimmer dringt das Licht durch die sehr hohen oberen Fenster herein: ganz vortrefflich ist die goldene Glut des hereinströmenden Lichtes erfaßt, das an den hinter dem Gitter zurückweichenden Bäumen vorbei in das Zimmer auf die Wand rechts und den schwarz und weiß marmorirten Boden mit hellem Glanze fällt. Von hier wird es gegen die Fensterwand zurückgeworfen, und der Reflex ist kräftig genug, den Schatten des Stuhles, des Tisches, des Spiegels an die Wand zu zeichnen, sowie das weiße Kopftuch, die gelben Ärmel, das graugelbe Kleid der dort sitzenden Frau, sowie die verschiedenen Geräte des Tisches mit hellem Lichte zu streifen. Besonders reizvoll flimmert es auf den geschlossenen Läden der unteren Fensterreihe. Der dazwischenhängende vorwärts geneigte Spiegel aber zeigt wiederum den in anderem Lichte erscheinenden Marmorboden. Dieser selbst ist ein willkommener Spiegelplatz der neckischen Strahlen. Da brechen wieder andere durch die offen stehende Thür herein und werfen nach der linken Wand hin die Schatten der Thür und des Stuhles links; nach außen hin aber erstrahlt der Boden kräftiger und wirft auch hier auf die Rückwand, nicht minder aber auch auf den vor dem Fenster des Vorzimmers stehenden Mann, seine Reflexe, zumal auf dessen Unterkörper, während der Oberkörper sich scharf gegen das helle Fenster silhouettirt. Auch er zeigt vorsichtigerweise seine Züge nicht, so daß als einziger Träger geistigen Lebens das in die Betrachtung des Lichtglanzes versunkene Windspiel übrig bleibt! Es steht indes zu vermuten, daß der Meister es nur deswegen hingestellt hat, um ein neues Objekt zu haben, welches die zurückgeworfenen Lichtstrahlen auffangen kann. So bleibt der Maler innerhalb der Grenze, die er sich gesteckt hat; in seiner Beschränkung aber bewährt er sich als Meister. Der Radirer hat die schwere Aufgabe in trefflicher Weise gelöst. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, „P. de Hoogh" bezeichnet und ist 0,84 m hoch, 1,00 m breit. Es ist im Jahre 1878 für den Preis von Mk. 42750 vom Städelschen Institut angekauft worden.

V. V.



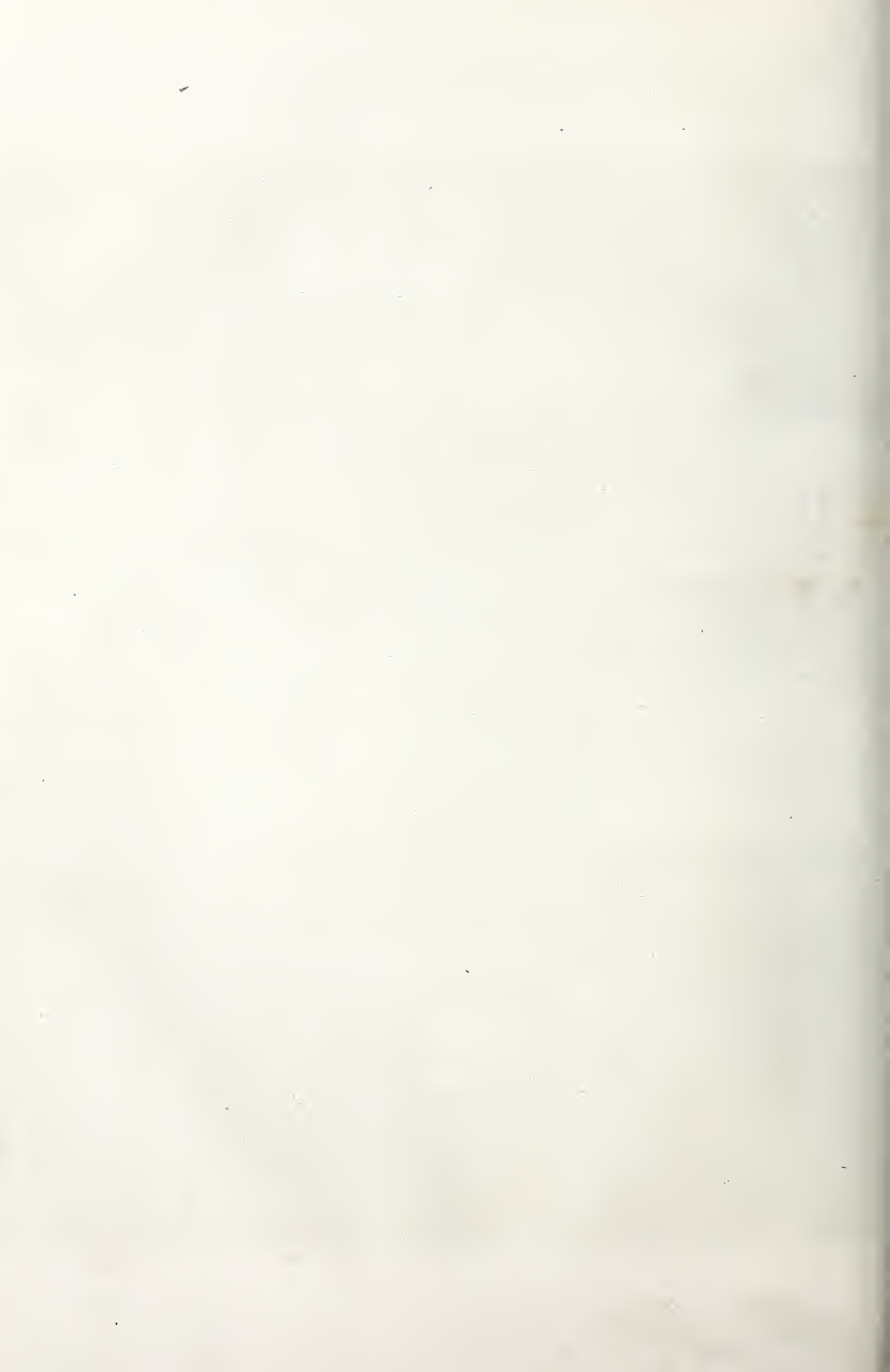


P. de Hoogh pinx. J. Eissenhardt sculp.

DIE FRAU MIT DEM WINDSPIEL

Das Original im Städel'schen Institut

Druck v. O. Felsing in Berlin

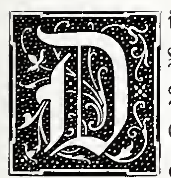




Andrea Palladio.

(Geb. 1508, gest. 1580.)

Mit Abbildungen.

ie Stadt Vicenza feierte im Herbst des verflossenen Jahres in festlicher Weise den Gedächtnistag ihres berühmtesten Mitbürgers, Andrea Palladio. Die Basilika, das Theater, das Museum, die Villa Rotonda waren die Stätten würdigster Ovationen, welche die Künstler Oberitaliens dem großen Meister darbrachten, dessen Name so weit über die Grenzen seines Landes, seines Lebens hinausreichte und dessen Werke seine Heimat zu unvergänglichem Ruhme erhoben.

Die Säkularfeier erinnerte uns daran, wie wandelbar die Ansichten der Menschen über das Schöne in der Baukunst sind, wie speziell Palladio's Werke und Lehren in den drei verflossenen Jahrhunderten so verschiedener Beurteilung ausgesetzt waren. Sie stellte uns vor die Aufgabe, den Versuch zu wagen, von dem Standpunkte der modernen Architektur aus das, was Palladio erstrebt und erreicht, zu würdigen und seine jetzige Bedeutung als unser Vorbild zu beleuchten.

In jenen Festtagen sind in Oberitalien einige kleine Schriften veröffentlicht worden, die unter Zugrundelegung neuerer Aktenforschung sich zwar eingehender und kritischer

mit den Lebensgeschicken unseres Meisters beschäftigen, aber trotzdem nur wenig Neues bringen, das im folgenden mit eingeflochten werden soll. Diese Werke sind:

G. Zanella, Vita di A. Palladio, Milano, 1880. (Im vorletzten Jahrgange dieser Zeitschrift besprochen, ein Auszug aus den großen, aber ungenießbaren Memorie des P. A. Magrini.)

L. Ferrari, Palladio e Venezia. Venezia, 1880.

B. Barichella, Andrea Palladio e la sua scuola. Cenni. Lonigo, 1880.

Beide letzteren mit Anführung aller bisherigen Quellen und Publikationen über Palladio.

F. Lambertico, Su Andrea Palladio. Vortrag, bei der Säkularfeier in der Villa rotonda gehalten. Abdruck aus dem Archivio Storico ital. IV. Serie, Bd. VI. 1880.

In den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts baute der kunstsinnige Gelehrte und Dichter J. G. Trissino seine in der Vorstadt Cricoli bei Vicenza gelegene Villa nach seinen eigenen Plänen um. Entsprechend seiner auf die Litteratur der Alten gegründeten Bildung ging er hier — zum erstenmale in Vicenza — von der üblichen lombardisch-gotischen Bauweise ab und führte eine zweigeschossige Halle im Renaissancestile aus.

Unter den Werkleuten, welche an diesem Baue arbeiteten, befand sich ein Steinmetzgehilfe, der durch sein Benehmen, durch sein Talent und seinen regen Geist dem Bauherrn in die Augen fiel. Er nannte sich Andrea, Sohn des Pietro. Sei es daß eigener Fleiß des strebsamen Gesellen, sei es daß Trissino ihn dazu anregte — kurz, der junge Mann machte sich in seinen Mußestunden nicht nur mit den Hilfswissenschaften der Architektur, sondern auch mit den alten Schriftstellern vertraut, unter andern auch mit Vitruv, dessen Werk wenige Jahre früher, von Fra Giocondo neu herausgegeben und mit Illustrationen versehen worden war und gerade in dieser Zeit, unter der neu erwachenden Begeisterung für die alte Baukunst, als ihr Gesetzbuch allgemein verehrt und verbreitet wurde.

Dieselben umfassenden humanistischen Studien, die gleiche Begeisterung für die Antike knüpfte ein inniges Freundschaftsband zwischen dem vornehmen Bauherrn und dem jungen Bauhandwerker, so daß, als ersterer nach Vollendung seiner Villa eine Reise nach Rom unternahm, er seinen unterdessen zum Manne gereiften Schützling zum Begleiter wählte, um gemeinsam mit ihm die alten Römerbauten und die neue Kunst zu bewundern und zu studiren.

So kam im Jahre 1541 Palladio zum erstenmale nach Rom, welches er in demselben Decennium noch ein- oder zweimal besuchte.

Hier war die erste glänzende Blütezeit der Renaissance vorbei. Nach dem Tode Leo's X., nach der Plünderung der Stadt war ein Stillstand in der Bauthätigkeit eingetreten. Es fehlte an Aufgaben und an Mitteln. Bramante, Raffael, Peruzzi waren tot, Sansovino nach Venedig, Giulio Romano nach Mantua übergesiedelt, Vignola und Vasari, die beiden nächsten Altersgenossen unseres Meisters, auswärts beschäftigt. Nur der jüngere Antonio Sangallo war als Epigone der großen Meister übrig geblieben, führte allein die Bauleitung bei S. Peter und war in diesen Jahren gerade mit seinem grandiosen Pal. Farnese beschäftigt. Über aller Kunstthätigkeit aber thronte der vereinsamte, fast 70jährige Michelangelo, den Bau des Kapitols und des Konser-

vatorenpalastes beginnend, schon mit dem offenkundigen Bestreben „die Ketten und Schlingen wieder zu zerreißen, welche die Baukunst sich hatte anlegen lassen".

Es war öde und still geworden, eine Zeit der Erholung und Ruhe nach dem bewegten künstlerischen Treiben der verflossenen Jahrzehnte. Diese Zeit der Ferien in der Bauthätigkeit benutzten die Künstler zu erneuerten Studien der alten Monumente. Es hatte sich die Akademie der Architektur gebildet, welche sich auf das Studium Vitruvs und der alten Bauten legte und die Ausgrabungen und Aufnahmen fortsetzte, welche schon Raffael als Dombaumeister von S. Peter begonnen hatte. Raffaels Wunsch „die schönen Formen der antiken Gebäude wieder zu finden" war allgemeines Ziel der Bestrebungen geworden. Man hatte eingesehen, daß nur durch gewissenhafte Studien an den noch immer unerreichten alten Römerbauten eine Grundlage für die Entwickelung und Vervollkommnung der eigenen Baukunst gewonnen werden konnte.

In diese Zeit fiel Palladio's erste Reise nach Rom. Die Bauten der neueren Architekten, so groß auch ihre Zahl, scheinen wenig Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Er skizzirt wohl einige Details, nimmt auch einen ganzen Bau Bramante's (den Rundbau von S. Pietro in Montorio) auf, aber nie hat er etwas davon nachgeahmt oder benutzt. Er fand darin nicht die Verkörperung seiner Ideale — zu viel individuelle Färbung, zu viel subjektive Auffassung — er geht direkt auf die Überreste des alten Roms los und widmet sich nun, völlig im Geiste seiner Zeit, mit ganzer Seele und unermüdlichstem Eifer deren Aufnahmen, einer Arbeit, die mit großen Opfern und Mühen (bei der Kolossalität der Objekte) verbunden, dafür aber um so fruchtbarer und lohnender war. Heute bleibt sie uns leider durch vorhandene Publikationen u. dergl. viel zu oft zu unserem eigenen Schaden erspart. Nicht blos in Rom, sondern über ganz Italien, ja bis Istrien und nach Frankreich (Nimes) scheint er seine Exkursionen ausgedehnt zu haben; wo er weiß, daß römische Bauten sind, reist er hin, um sie in sein Skizzenbuch aufzunehmen. Darum ist Palladio der Antike näher getreten und tiefer in die Gesetze ihrer Gliederungen eingedrungen als irgend ein anderer Architekt der Renaissance. Darin liegt der Grund und Ausgangspunkt für seine eigenartige, von der übrigen Renaissancearchitektur so verschiedene Bauweise. Da wir später hierauf zurückzukommen haben, soll zunächst die Skizze seines Lebenslaufes fortgesetzt werden, die uns nun in seine Heimat zurückführt.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts hatte Vicenza, wie die benachbarten Städte, einen großen Saal für Gemeindeversammlungen und Festlichkeiten erbaut, der außen von zweigeschossigen Arkaden, unten rundbogig, oben in doppelter Zahl spitzbogig, umgeben war, ähnlich wie sie der heute noch bestehende Salone in Padua zeigt. Jedoch schon zwei Jahre nach der Vollendung des Baues (1496) zerrissen die eisernen Zugbänder (Schließen), welche nach lombardisch-gotischer Weise den Schub der Bogen aufnahmen, so daß ein großer Teil der Hallen einstürzte. Ungünstige Zeitläufte verhinderten eine gründliche Restauration, bis wegen der weitergreifenden Zerstörung in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts die Bürger der Stadt energisch den Wiederaufbau in die Hand nehmen mußten. Die angesehensten Architekten der Zeit und der Umgegend wurden zur Einreichung von Projekten und Gutachten eingeladen. Sansovino, Serlio, Sanmicheli, G. Romano legten ihre Pläne vor, doch konnte sich der Gemeinderat zu keinem Beschlusse einigen.

In diesen Jahren kam Palladio von Rom zurück. In Verbindung mit seinem alten Meister legte der bereits durch den Bau eines großen Landhauses in Lonedo und durch eine provisorische Festdekoration bekannt gewordene Architekt dem Gemeinderate mehrere Projekte vor, von denen dasjenige, welches die Beseitigung der bestehenden

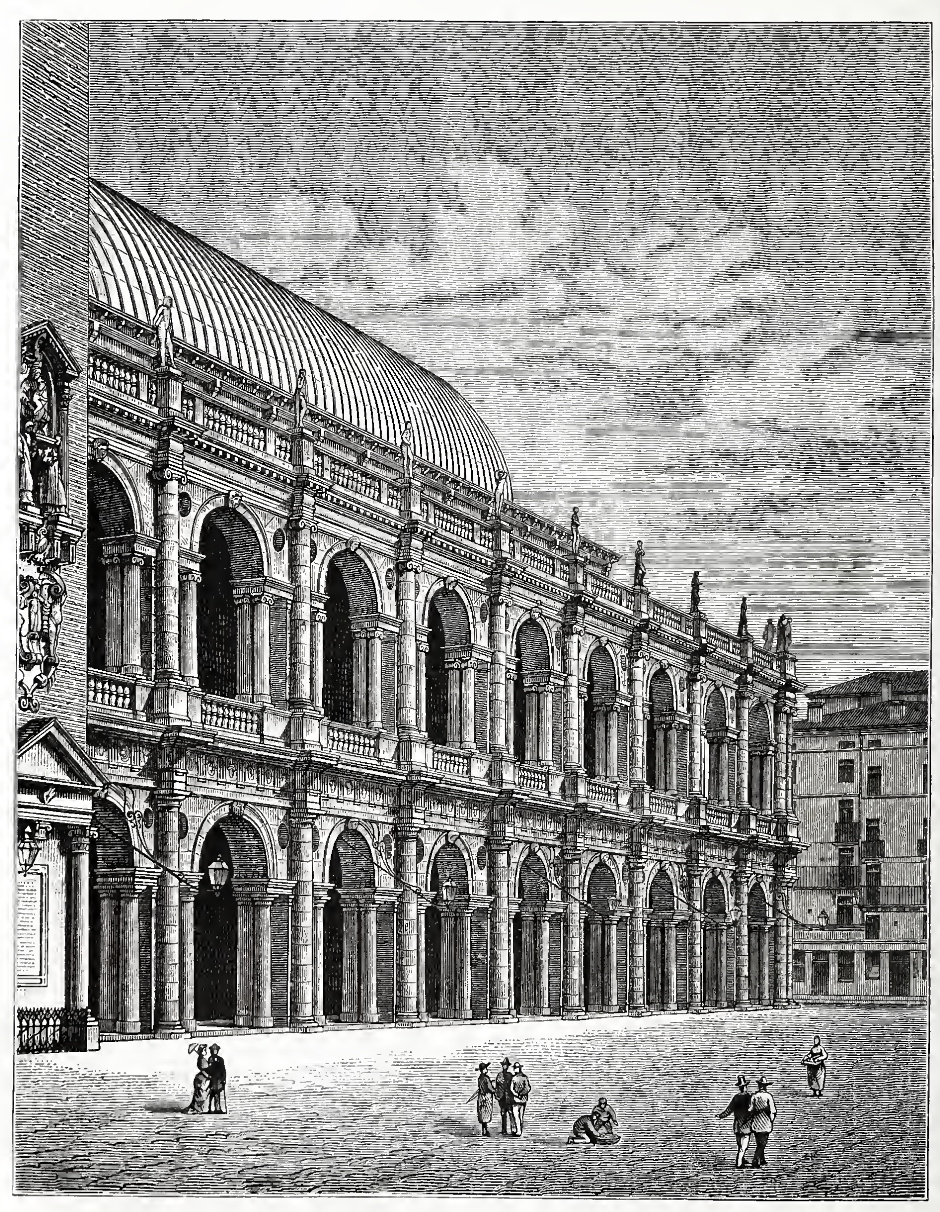


Fig. 1. Ansicht der sog. Basilika zu Vicenza.

Arkaden und deren gänzlichen Neubau ins Auge faßte, so gefiel, daß er aufgefordert wurde, zunächst ein Modell in Holz davon zu machen. Nach dreijähriger Überlegung (Palladio war wahrscheinlich während dieses Zeitraums wieder in Rom) faßte endlich im J. 1549 der Rat der Stadt mit 99 gegen 17 Stimmen den Beschluß, den Bau nach dem Projekte Palladio's auszuführen. Palladio hat mit der von ihm vorgeschlagenen Anordnung ein Meisterstück gemacht, das ihn allein schon zu dem ersten Architekten Ita-

liens erhoben hätte (Fig. 1.). Er war an die Stockwerkshöhen und Fensteraxen gebunden; indem er aber den großen Wurf that, in seinem Bau je zwei alte Axenweiten zu einer einzigen (von 8m) zusammenzuziehen, wurde er auf das eigentümliche Motiv geführt, das, vielleicht etwas zu breit, doch großartig und mächtig genug gegenüber dem bestehenden Innenbau erscheint, und doch wieder so leicht und durchbrochen, um den Charakter der offenen Loggia zu behalten. Durch seine kräftigen Verhältnisse, seine großartigen Dimensionen wie durch die Eleganz des Details stellt sich der herrliche, ganz in Alpenmarmor ausgeführte, jetzt von der Zeit gebräunte Bau unmittelbar neben

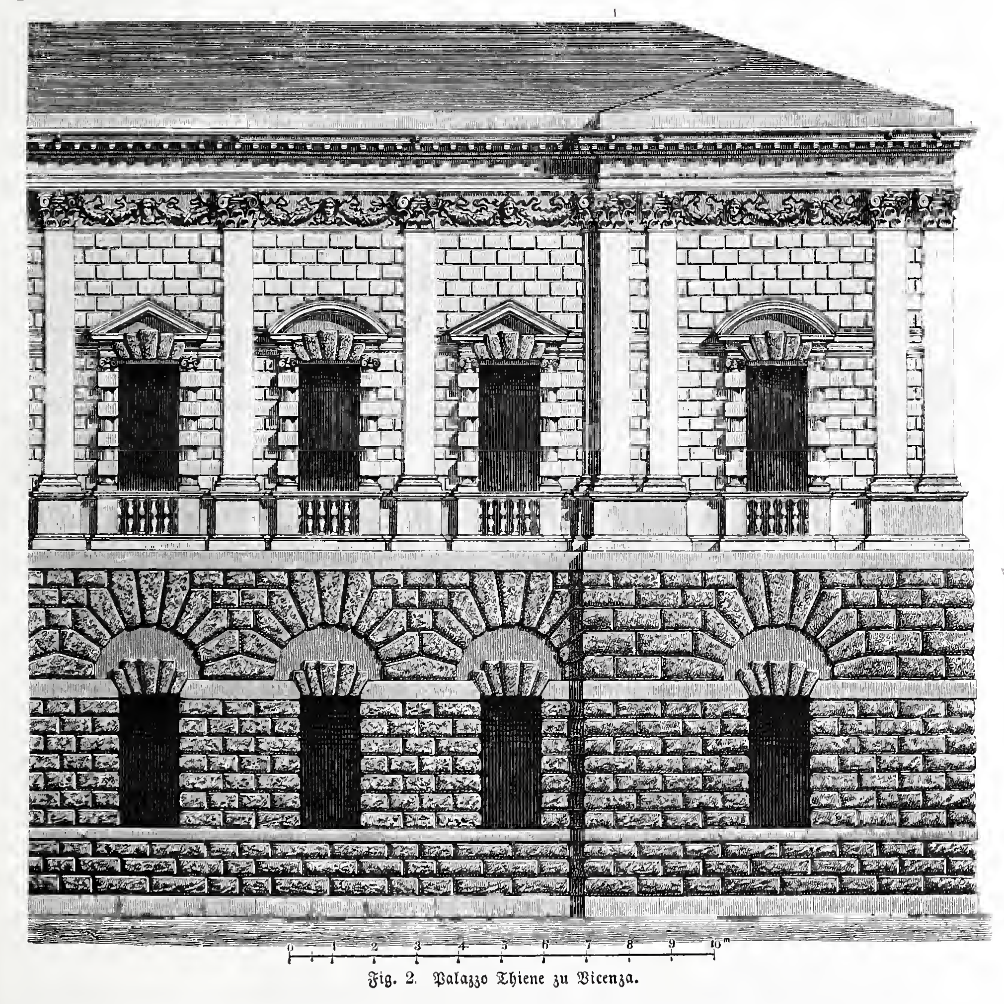


Fig. 2. Palazzo Thiene zu Vicenza.

die besten Werke der römischen Antike, denen der Meister auch durch die Technik — durch die zusammengeschliffenen Fugen — nachzukommen suchte.

Die Ausführung wurde in den ersten Jahrzehnten so gefördert, daß noch ein Teil der oberen Arkaden unter Palladio's Augen entstand; zum Abschluß kam er erst 34 Jahre nach dessen Tode nach 65jähriger Bauzeit. Es muß hier gleich angeführt werden, daß Palladio seine besten und größten Werke nicht selbst vollenden konnte, ja das meiste ist überhaupt nie fertig geworden. Darum ist es sehr schwer und nur durch eingehendes Vertiefen in seine Intentionen, durch wiederholte Besichtigung seiner Werke, in denen das, was von ihm selbst ausgeführt ist, von den späteren Zuthaten genau zu trennen ist, möglich, Palladio ganz zu erfassen.

Der Bau der Basilika brachte den Meister in Berührung mit den vornehmsten Bürgern von Vicenza, die nun förmlich wetteiferten, sich Pläne für ihre Stadt- und Landhäuser von ihm machen zu lassen. Indessen scheinen diese meistens weit über die Absichten oder über die pekuniäre Kraft der Bauherren hinausgegangen zu sein, so daß nur einzelne Teile davon ausgeführt wurden.

In die nächsten Jahre nach Beginn der Basilika fallen seine ersten Palastbauten, Pal. Porto 1552 und Pal. Thiene 1556, letzterer (Fig. 2) durch einheitlichen Charakter und Schönheit der Proportionen an den Fassaden und im Hofe ausgezeichnet, beide mit dem einfachsten und immer bewährten Palastmotiv. Auf hohem, rusticirten Parterregeschoß als Unterbau erhebt sich eine Reihe von Pilastern oder Halbsäulen, die das Hauptgesimse tragen und zwischen sich die Fenster des oberen Stockes aufnehmen. Ein drittes Geschoß ist als Attika über dem Hauptgesims in untergeordneter Weise angebracht. Diesen beiden Palästen schließt sich, vielfach als Palladio's schönster Palast bewundert, das jetzige Museo civico (Pal. Chierigati) an, ein zweigeschossiger Bau, dem freien Platze davor entsprechend mit offenen Säulenhallen in beiden Stockwerken (Fig. 3).

In den späteren Jahren wendet Palladio gerne die mehrere Stockwerke verbindende große Ordnung an, gerät überhaupt auf Kosten der reinen Schönheit mehr ins Grandiose und Kolossale (vielleicht unter dem Einflusse von Michelangelo's Konservatorenpalast) und stört auch die monumentale Einfachheit der Verhältnisse durch allerlei dekoratives Beiwerk, für dessen Komposition ihm selbst Sinn und Schule und oft auch die geeignete Unterstützung zu fehlen schien (1566 der schöne Pal. Valmerana, 1570 Pal. Barbarano, zuerst mit durchgehender Säulenordnung gedacht, aber mit zwei aufeinandergestellten Ordnungen und reichem Ornamentschmuck ausgeführt, 1571 die Loggia del Capitano und nach 1570 der Pal. G. Porta am Castell).

An diesen Palastbauten ist bei all ihrer Verschiedenheit nicht nur der Aufbau der Fassaden, sondern auch die gesamte Grundrißanordnung wie die Verhältnisse der innern Räume und der Hofarchitektur gleich bewunderungswert. Breite Einfahrtshallen und pompöse Vestibules, deren gewölbte Decken von Säulen getragen werden, bereiten auf die noble Großräumigkeit des Innern vor. Hier hält er entsprechend seiner römischen Schule auf strenge Axenführung, jedoch ohne pedantische Übertreibung, sowie auf einen organischen Zusammenhang zwischen der innern Einteilung und der äußern Architektur, Bedingungen, die uns heute ganz selbstverständlich erscheinen, vor Palladio aber noch nicht als architektonische Gesetze erkannt waren (z. B. sind noch ohne jeden Zusammenhang Hof, Kirche und Fassade der Cancelleria).

Weit zahlreicher und mannigfaltiger sind seine Landhäuser für die vornehmen Grundbesitzer, deren er in seinem Buche 24 abbildet, die im Umkreise von zwanzig Meilen im vicentinischen und venetianischen Gebiete zerstreut liegen. Auch von diesen ist die größere Zahl nur in Bruchstücken, verändert oder gar nicht zur Ausführung gelangt.

Mehr als in seinen übrigen Bauten kommt in diesen ländlichen Wohngebäuden die reiche Phantasie Palladio's in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der Raumgestaltung zur Geltung. Indem er stets von demselben Motive ausgeht, das damals wie heute noch in der Lombardei üblich ist — von der großen, die Mitte des Hauses einnehmenden Halle, welche zum Tagesaufenthalte, zu Empfang und Festlichkeiten dient — und die kleineren Wohn-, Speise- und Schlafzimmer zu deren Seiten gruppirt, weiß er diesem einfachen Schema die größte Abwechselung, der ganzen Anlage innerhalb der knappsten Umrisse

das Gepräge strengster Ordnung und Harmonie und einen unnachahmlichen Reiz durch den Rhythmus der aneinandergereihten, verschieden großen, wohlproportionirten Räume zu geben. Wenn diese Villen mit Rücksicht auf unsern modernen, nordischen Komfort nicht unbedingt mustergiltig sind, so enthalten sie doch genug Elemente, die des ein-

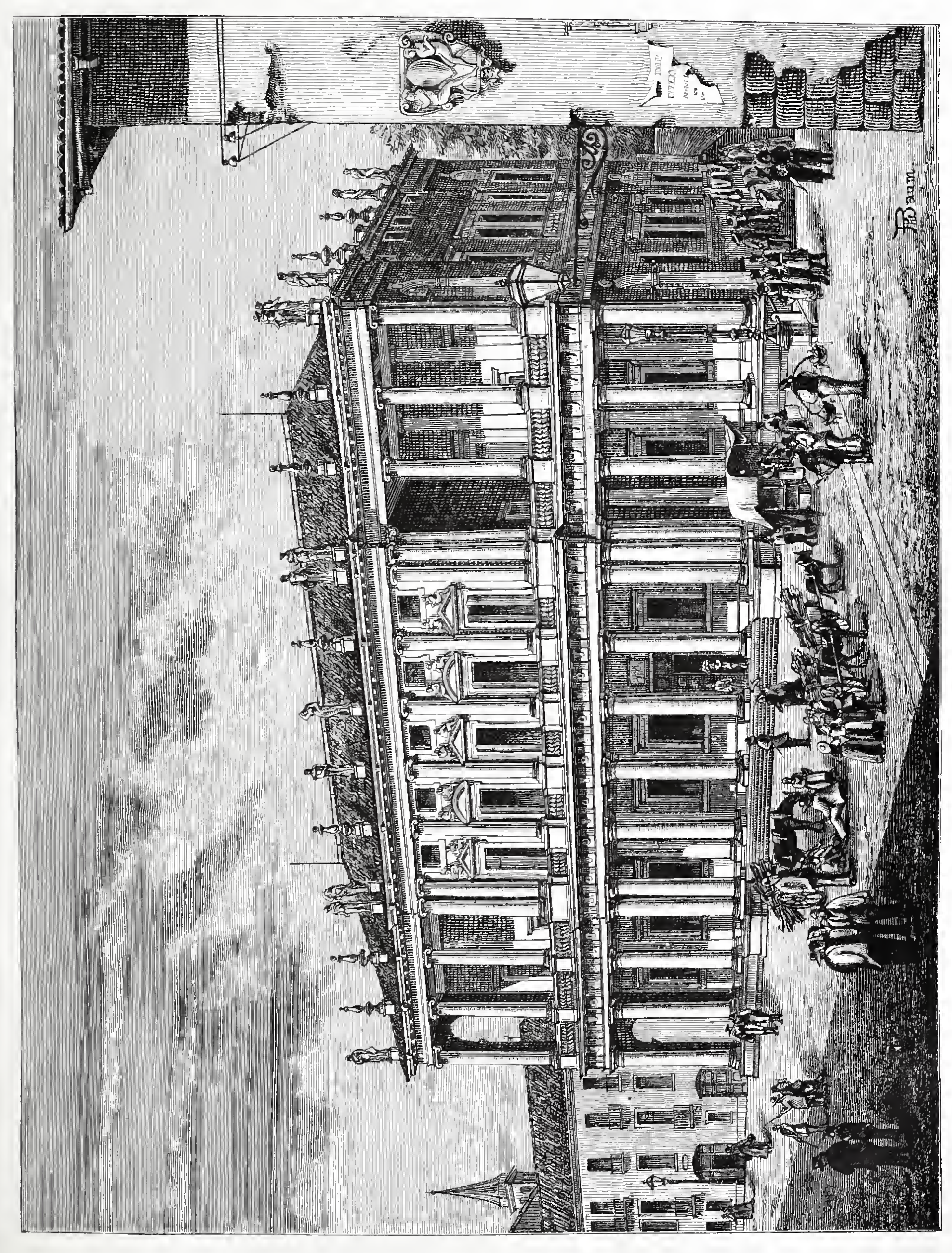


Fig. 3. Pal. Chierigati in Vicenza.

gehendsten Studiums würdig scheinen. An einer oder an beiden Fronten ist in der Regel eine Säulenhalle angebracht, die, nur nach vorn ganz geöffnet, an den Seiten zum Schutze gegen Witterung und Sonne geschlossen, den vornehmen Stand des Erbauers zum Ausdrucke bringt, während der übrige Teil des Hauses in außerordentlicher Einfachheit gehalten ist. Jene innere hohe und luftige Halle wird zuweilen in der Form

eines Kreuzes ausgeführt, wie z. B. in der im Äußern so unglücklichen, offenbar durch Dilettantenhände verdorbenen Villa Maser — mit dem schönen Ausblicke ins Freie durch die drei offenen Kreuzesarme — oder auch rund, auf kreisförmigem Grundplan, mit einer Kuppel bedeckt, wie in einer seiner letzten und schönsten Villen, der sogen. Rotonda, die nicht mehr von Palladio vollendet und von seinem Nachfolger Scamozzi ihres wesentlichsten Schmuckes, der äußern vollen Kuppel, beraubt wurde. Diese Villa ist, wie ihre ganze Erscheinung ausdrückt, nicht sowohl als zeitweilig zu benutzendes

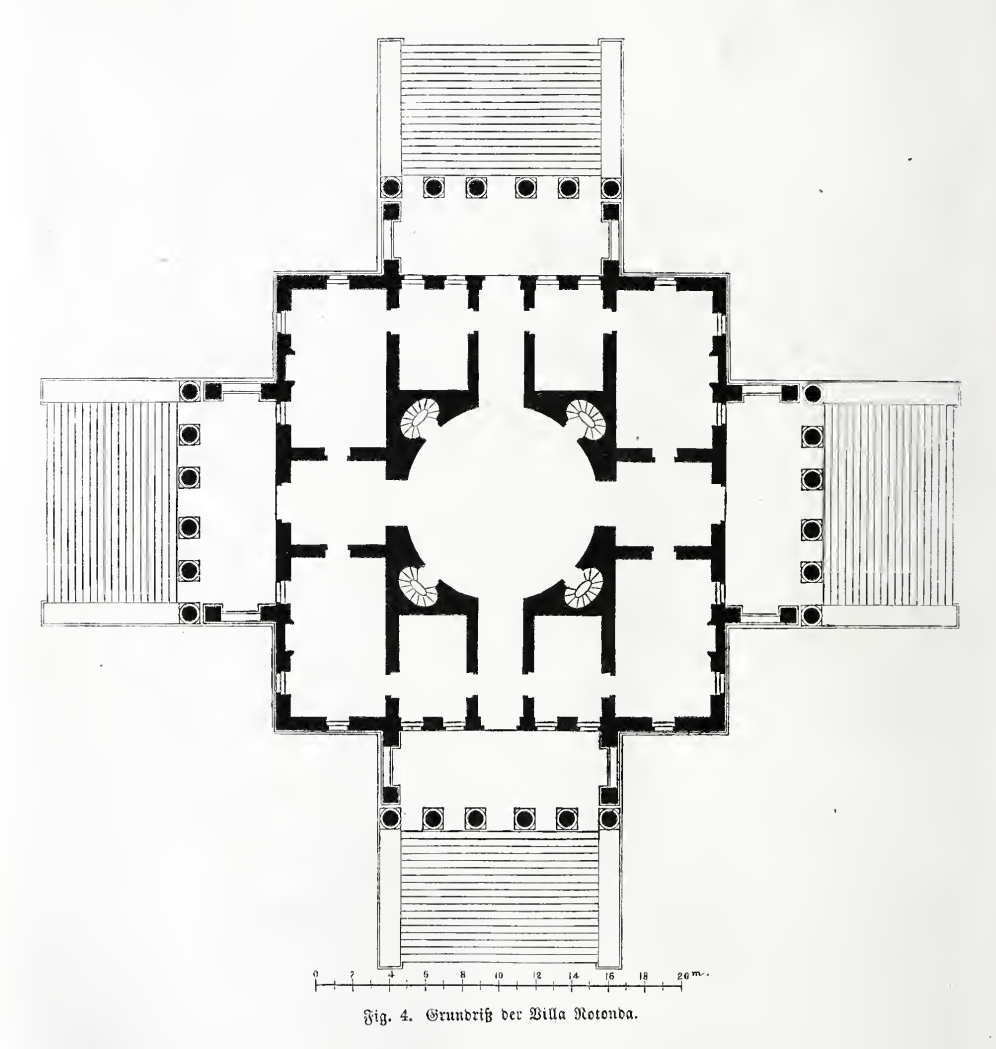


Fig. 4. Grundriß der Villa Rotonda.

Absteigequartier, sondern vielmehr als ein Denkmal des Erbauers aufzufassen, ausgezeichnet durch die nahezu symmetrische Anlage, durch die bewegte und doch in sich abgeschlossene und gerundete Silhouette, durch die trefflichen Verhältnisse der vier sechssäuligen Portale und durch die herrlichste Lage und Fernsicht (Fig. 4 und 5).

Ein Vergleich dieser beiden Villen zeigt auch, wie vorzüglich Palladio stets gewußt hat, seine Kompositionen der Situation, dem gegebenen Terrain anzupassen: die Villa Maser an einem Abhange der friaulischen Voralpen, breit gestreckt und ausgedehnt, mit langen Flügeln zu beiden Seiten des vorspringenden hochragenden Mittelbaues, mit offenen Loggien, die in die weite Ebene hinunterschauen; die Rotonda auf der

Spitze eines Hügels, von allen Seiten gleich sichtbar, nach allen vier Seiten daher gleichmäßig entwickelt.

Nicht blos als Architekt von Hochbauten, sondern auch in jenen Arbeiten, welche heute dem Ingenieur zufallen, zeigte Palladio seine Meisterschaft. Die Architekten der Hochrenaissance sind, weil sie aus dem Handwerk hervorgegangen sind, immer auf dem Boden des praktischen Bedürfnisses geblieben, — es gab für sie, wie für die Antike, kein Gesetz der Schönheit, das der Zweckmäßigkeit widersprach. Dadurch erreichten sie jenes völlige Anpassen der äußern Architektur an den Inhalt, den klaren Ausdruck des Zweckes und des Bedürfnisses in der äußern Erscheinung.

So hat Palladio auch mehrere Brücken entworfen und gebaut, unter denen die gedeckte hölzerne Brücke über die Brenta bei Bassano, deren Dach von zwei Reihen

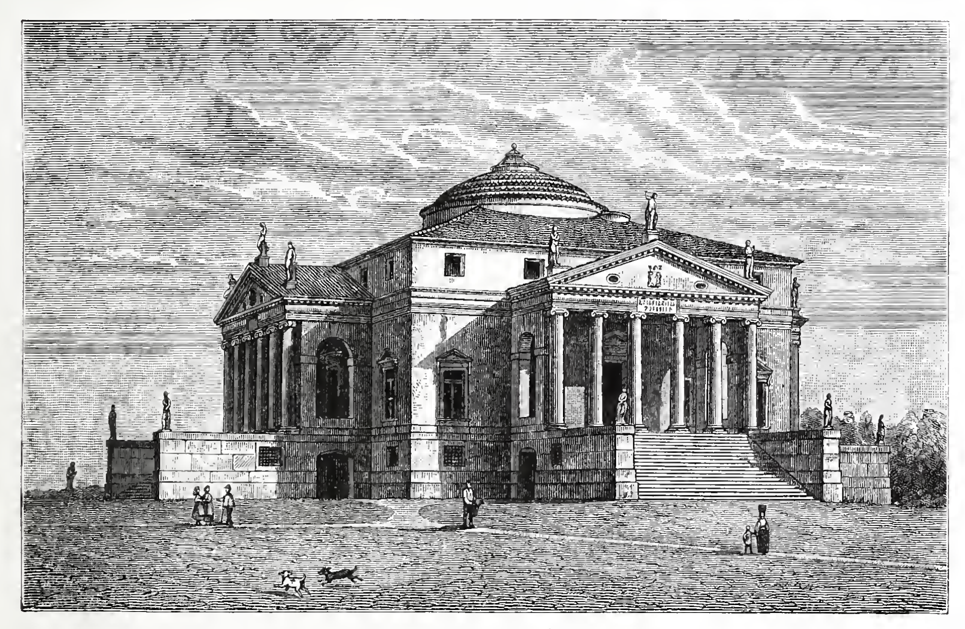


Fig. 5. Villa Rotonda bei Vicenza.

dorischer Säulen getragen war, zwei Jahrhunderte hindurch allgemeine Bewunderung erregte. Sein Projekt für die Rialtobrücke ist leider nicht zur Ausführung gelangt, wahrscheinlich weil er den Kanal mit drei Öffnungen, statt wie sein Gegner nur mit einer, überspannte.

Die zwei letzten Jahrzehnte seines Lebens gehören Venedig, d. h. der ganzen venetianischen Republik. Von allen Seiten berief man ihn als Ratgeber und als fachmännische Autorität. Für den Ausbau von S. Petronio in Bologna, für die Rathäuser in Brescia und Bergamo, für den bischöflichen Palast in Trient lieferte er Entwürfe; das Rathaus in Brescia wurde nach denselben ausgeführt, ging aber einige Jahre später in Flammen auf. Nach dem Brande des Dogenpalastes 1574 hatte er Vorschläge für den Neubau zu machen. Ein Saal in demselben, die Sala delle quattro porte, wurde von ihm wieder hergestellt aber offenbar nicht von ihm dekorirt, und charakterisirt sich heute noch als der einzige gewölbte Raum im Dogenpalast. Seinen weitergehenden Absichten für den Umbau des ganzen Äußern, dessen Säulen- und Maßwerk seinem monumentalen Sinn überhaupt viel zu dünn und gebrechlich erschien, ist glücklicherweise keine Folge gegeben worden, — die Erfahrung der Gegenwart zeigt aber, daß er Recht hatte.

In Venedig nun konnte er sich nach einer Seite hin bethätigen, die ihm merkwürdigerweise in seiner Vaterstadt versagt blieb, indem ihm nämlich der Bau mehrerer Kirchen übertragen wurde. Wann und mit welchem Bau zuerst Palladio in Venedig beschäftigt war, ist nicht ganz bestimmt. Schon im Jahre 1560 ließen die Benediktinermönche auf S. Giorgio von Palladio ein Refektorium bauen, das er als gewölbte Halle von 10 m Breite, 15 m Höhe und 30 m Länge herstellte, für welche Paolo Veronese seine von Napoleon I. entführte Hochzeit zu Kana malte. Vor demselben und von besonderer Schönheit das kleine Atrium mit den beiden Waschbecken. Fünf Jahre später gaben dieselben Mönche ihm den Auftrag, an der Stelle der alten Basilika eine neue herzustellen. Die alte Kirche war, wie üblich, von Osten nach Westen orien-

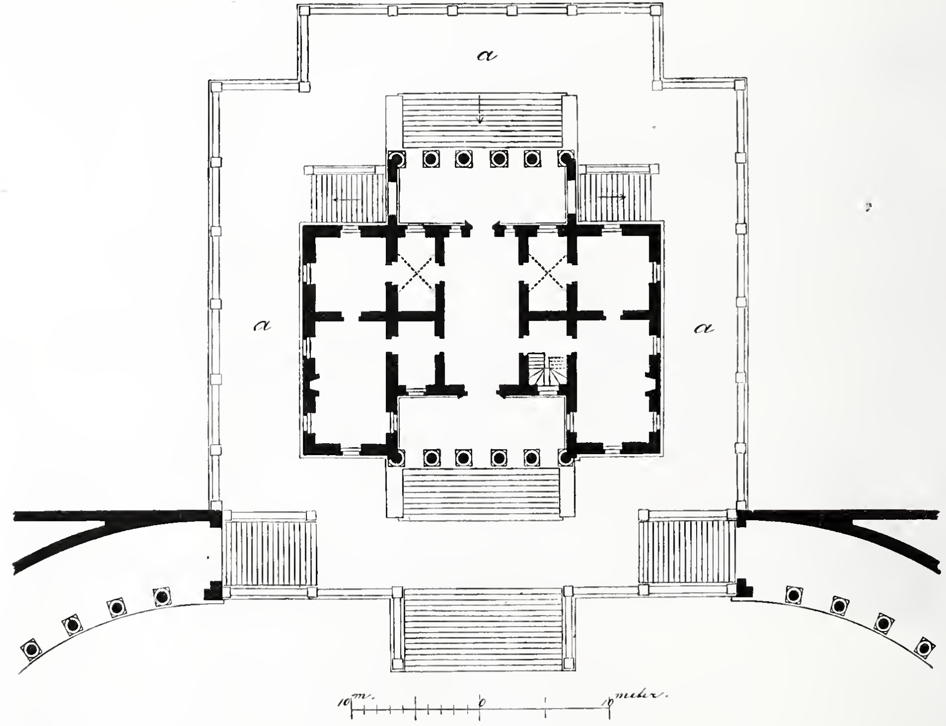


Fig. 6. Villa Mozenigo bei Fratta in Polesine.

tirt. Palladio, der, wie erwähnt, stets die ganze Umgebung in den Bereich seiner architektonischen Kombinationen zu ziehen suchte, drehte die Axe der Kirche so, daß die Fassade gegen die Piazzetta und den Kanal sich richtete. Er erlebte nur den Aufbau des mittlern Teils der Kirche mit der Kuppel, der Chor wurde einige Jahre, die Fassade aber erst 22 Jahre nach seinem Tode durch Scamozzi in Angriff genommen und die ganze Kirche erst 1616 geweiht. Es unterliegt für mich gar keinem Zweifel, daß jedenfalls die Detailausarbeitung, vielleicht sogar die ganze Anordnung der Fassade durch den genannten Nachfolger, der bei weitem nicht den feinen Sinn für das Detail besaß wie Palladio, manche schädliche Veränderung erlitten hat.

Auch einen Kreuzgang als offene Halle fügte Palladio noch in seinen letzten Jahren dem alten Kloster von S. Giorgio bei, der, jetzt wie das Refektorium als Artilleriedepot benutzt, umgebaut und schwer zugänglich ist. In diesem Kreuzgange kennzeichnet sich das untere Geschoß, mit den Arkaden auf ionischen Doppelsäulen, durch seine feine

Profilirung als Palladio's eigenes Werk, das obere Geschoß mit den Fenstern aber als fremde Zuthat.[1])

Ungefähr zu derselben Zeit, als er S. Giorgio begann, hatte er auch für die von Sansovino gebaute Kirche S. Francesco alla Vigna eine Fassade entworfen, welche derjenigen von Sansovino vorgezogen und — noch zu dessen Lebzeiten — ausgeführt wurde.

Eines der ersten Werke Palladio's in Venedig ist ferner das Kloster della Carità (1561). Die Anlage sollte im Sinne Palladio's eine Nachahmung des antiken Hauses werden, Atrien, Alae, Peristyle enthalten. Sie blieb ebenfalls, unvollendet und von dem ausgeführten Bruchstück fiel ein halbes Jahrhundert später der größere Teil einem Brande zum Opfer; nur ein kleiner Rest des dreigeschossigen Klosterhofes, die kleine Sakristei und die Wendeltreppe, auf der man heute zur Bildergalerie emporsteigt, blieb erhalten. Besonders beklagenswert ist der Untergang des Atriums, einer Säulenhalle mit 40' hohen korinthischen Säulen und mit einem Impluvium in der Decke, das unzweifelhaft das bedeutendste Interieur im Palladiesken Stil gewesen ist. Der noch erhaltene Teil der Arkaden ist jetzt leider im ersten Stocke verglast; in den ungewöhnlich kräftigen und breiten Verhältnissen dürfen wir unzweifelhaft eine Anlehnung an die Bogenstellungen des Kolosseums finden (Fig. 7 u. 8). Dieser Hof ist eines der meist bewunderten Werke Palladio's (siehe Goethe und Kugler), indessen nimmt wohl die vorzügliche technische Ausführung des Ziegelrohbaues mit seinem Marmordetail und dem schönen Terrakottafries (an Stelle der Triglyphen) ein gutes Teil dieser Bewunderung in Anspruch.

Allgemein und mit mehr Recht wird als schönster Bau Palladio's die Kirche del Redentore anerkannt, welche erst zwölf Jahre nach den oben erwähnten Bauten, drei Jahre vor seinem Tode begonnen wurde (Fig. 9). Die Fassade ist eine bescheidene Wiederholung der frühern Kirchenfassaden, ebenfalls mit einer durchgehenden Ordnung — die er eingeführt hatte, um den innern einheitlichen Raum nach außen zum Ausdruck zu bringen — aber in ungleich edleren und fast anmutigen Verhältnissen, im Innern von außerordentlich wohlthuender Harmonie, obgleich sie, wie auch S. Gorgio, in unglücklichster Weise, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Glieder weiß und grau angestrichen ist, überhaupt jeder Dekoration entbehrt und nur durch die Verhältnisse wirkt. Die unteren Teile der innern Architektur im Redentore, wie in S. Giorgio, welche bis in eine Höhe von etwa 2 m ganz aus Stein ausgeführt sind, die Postamente, Basen, Sockel, sowie die Architektur der Kapellen gehören in ihrer Detaildurchbildung und Ausführung zu dem Schönsten, was die Renaissance überhaupt gemacht hat, und wenn irgendwo, so können wir in diesen zweifellos von Palladio's Hand stammenden Einzelheiten sein an den besten Monumenten der römischen Antike geläutertes Formgefühl erkennen.

Es muß hier überhaupt betont werden, daß Palladio, wo ihm die Mittel zur Verfügung standen — als praktischer Steinmetz — die sorgfältigste technische Ausführung im Sinne der Antike: größte Solidität, möglichst große Quadern und kleinste Fugen anstrebte.

Außer den genannten Kirchen, für welche er das lateinische Kreuz als Grundform wählte, hat er auch bei der Villa Maser eine kleine Kapelle als Rotonda erbaut.

Das letzte von Palladio hinterlassene Werk, das er noch bei Lebzeiten nahezu voll-

1) Dieser nirgends publicirte Hof wurde vom Verfasser aufgenommen und in der „Wiener Bauhütte“ veröffentlicht.

endet hat, ist das Theater in Vicenza, von der wissenschaftlich-litterarischen Gesellschaft der Olympier, der auch Palladio angehörte, erbaut, in welchem er sich an die Grundform der antiken Theater anlehnte. Die Dekoration der Scena mit ihrem reichen, festlichen Charakter, mit Säulen, Nischen, Reliefs und Statuen liefert einen Beweis für die Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit von Palladio's Phantasie innerhalb der ihm vorschwebenden Ideale. Das Ganze ist übrigens nur verständlich, wenn es, wie die alten Theater, nach oben offen, unter freiem Himmel gedacht wird (Fig. 10).

Von nicht minderer Bedeutung als seine Bauten, ja vielleicht die nähere, unmittelbare Ursache seines nachhaltigen Einflusses auf die Entwickelung der Baukunst war sein Buch über die Architektur, das, 1570 erschienen, eine Fortsetzung erwarten ließ, deren

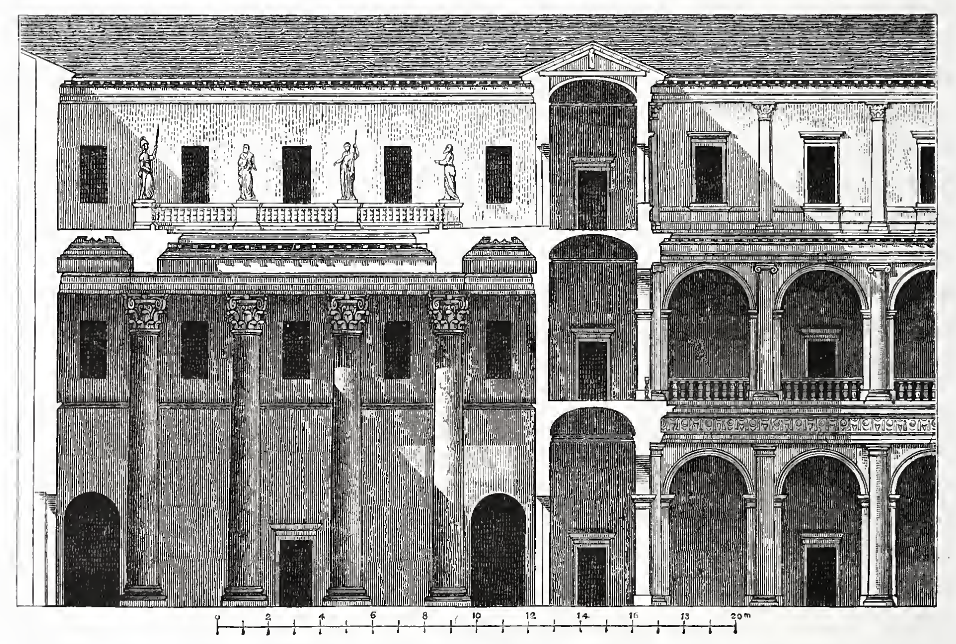


Fig. 7. Atrium und Hof des Klosters della Carità in Venedig. Längenschnitt.

Herausgabe durch den Tod des Meisters vereitelt wurde. Das Werk besteht aus vier Büchern, enthaltend seine Lehre von den antiken Formen und Proportionen, dann seine vor 1570 entstandenen Entwürfe und endlich einen Teil der römischen Aufnahmen — im ganzen sollte es ein modern kommentirter Vitruv sein. In seiner Formenlehre sagt er im 1. Kapitel: „Die Schönheit ist das Resultat der schönen Formen und der Übereinstimmung des Ganzen mit den Teilen und der Teile unter sich, so daß die Gebäude zu vergleichen sind einem vollständigen, wohlgestalteten Körper, in welchem ein Glied dem andern sich anpaßt und alle Glieder zu ihrem Zwecke notwendig sind".

Indem die Architekten der Renaissance den zufälligen und willkürlichen Verhältnissen der mittelalterlichen Kunst entsagten, indem sie diejenigen Proportionen zu finden und nachzuahmen suchten, welche sie in den Monumenten der Antike als in der Natur der Technik und der Stoffe liegende Gesetze erkannten, mußten sie zur Bewältigung und Ausübung der neuen Lehre gewisse einfache schematische Regeln und Normen der fünf Ordnungen u. s. f. aufstellen, über die sie, nachdem sie zur Beherrschung derselben gelangt waren, sich wieder hinwegsetzen konnten. In Palladio's Bauten finden sich denn

auch überall Abweichungen von seinen eigenen Typen, je nachdem die lokalen Verhältnisse zu einer Modifikation des Schemas aufforderten.

Leider war es Palladio nicht vergönnt, alle seine Aufnahmen und Restaurationsprojekte zu publiziren, jedoch sind die Handzeichnungen erhalten, einige wenige im

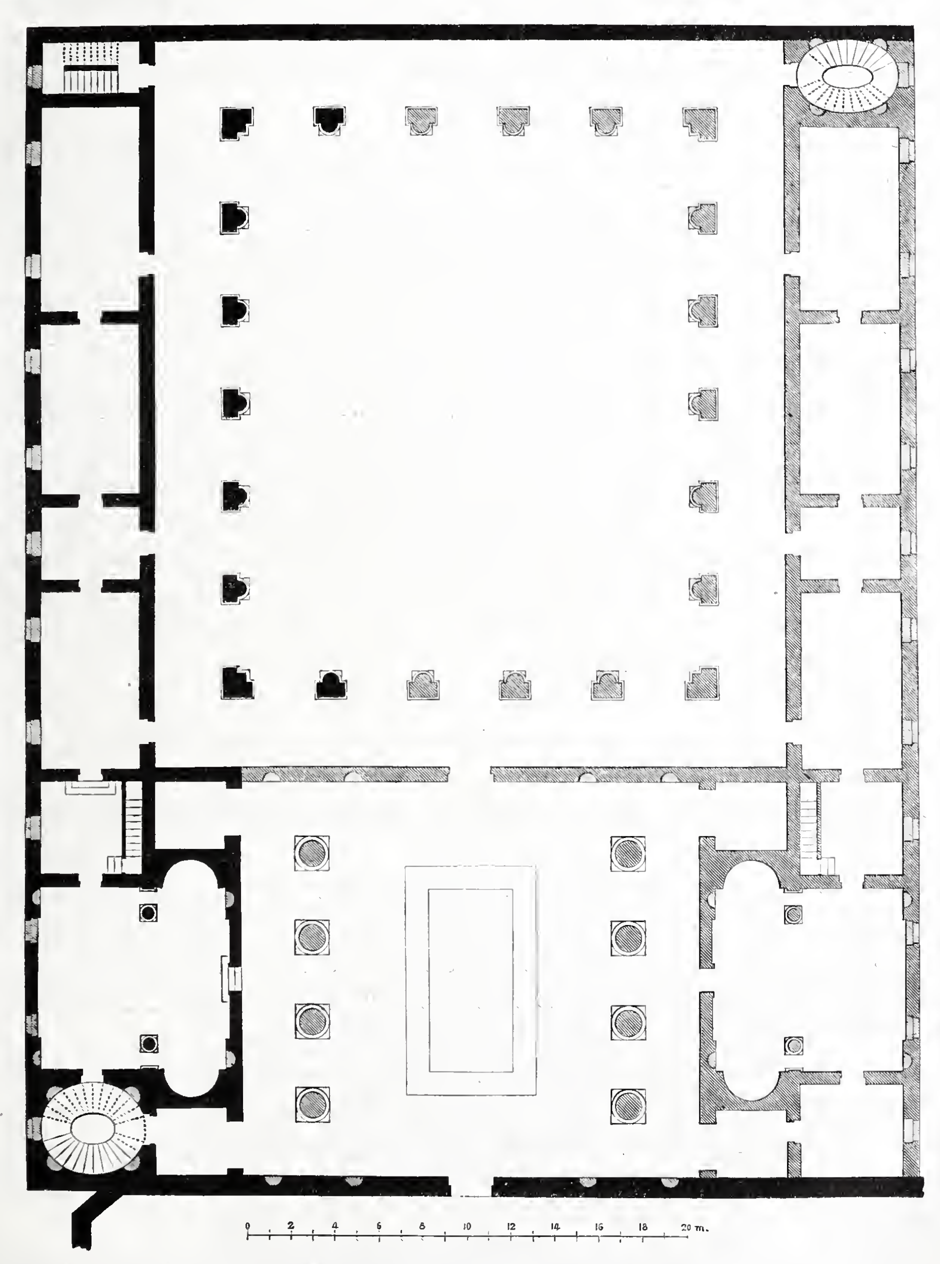


Fig. 8. Atrium und Hof des Klosters della Carità in Venedig.

Museum in Vicenza; der größte Teil, 250 Blätter an der Zahl, ist am Anfang des vorigen Jahrhunderts von einem für Palladio begeisterten Engländer in der Villa Maser entdeckt und nach England, in Inigo Jones' palladieske Villa Chiswick entführt worden. Der neue Eigentümer, Lord Burlington, veröffentlichte dann die sieben großen Thermen, die einzigen und frühesten Aufnahmen dieser interessanten Bauten. Diese

Bücher über Architektur erfuhren innerhalb zweier Jahrhunderte 14 Auflagen in italienischer und ebenso viele in fremden Sprachen.

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch seine anderen Publikationen. Nach seiner ersten Romreise gab er 1554 die „Antichità di Roma“ heraus, eine historische Beschreibung der dortigen Bauwerke, ohne Illustrationen, die bis 1711 zwanzigmal abgedruckt wurde, und 1574 erschien sein „Kommentar zu Cäsars gallischem Krieg“ mit 41 Illustrationen über die baulichen Vorrichtungen, als Frucht des damaligen Interesses der Architekten an kriegswissenschaftlichen Studien.

Der Todestag Palladio's ist uns als der 19. August 1580 mit Sicherheit überliefert. Nicht so bestimmt sind wir über das Geburtsjahr unterrichtet. Bisher wurde auf Grund eines Porträts, auf welchem sein Alter und das Datum steht, das Jahr 1518 angenommen. Neueste Nachforschungen in den Büchern der Steinmetzgenossenschaft [1]) führten zu der Entdeckung, daß schon 1524 Andrea, Sohn des Müllers Pietro aus Padua, mit drei anderen Knaben in die Zunft der Steinmetze aufgenommen worden ist, und daß im Jahre 1555 Palladio's Sohn Marcantonio als Meister darin verzeichnet wird. Beide Daten machen es wahrscheinlich, daß Palladio 1508 geboren wurde, und bestätigen die Angabe seines ersten Biographen, Gualdo's, der schon 1617 nach Berichten von Zeitgenossen, namentlich seines Vaters, eines Freundes des Meisters, dessen Lebensgeschichte schrieb. Danach würde er im 34sten Lebensjahre zum erstenmale nach Rom gekommen sein, hätte im 40sten Jahre den Bau der Basilika übernommen, würde mit 57 Jahren S. Giorgio, mit 69 Jahren S. Redentore begonnen haben und mit 72 Jahren gestorben sein, Altersverhältnisse, die diesen Schöpfungen viel eher zu entsprechen scheinen, als wenn man das Geburtsjahr um zehn Jahre vorschiebt.

Weder über seine Eltern noch über sein Geburtshaus ist etwas bekannt. Er taucht, wie erwähnt, als Steinmetzgehilfe auf und scheint auch in späteren Jahren trotz seiner ausgedehnten Thätigkeit zu keinen Reichtümern gekommen zu sein. Schon mit dem Bau der Basilika beschäftigt, mußte er für die Taufe eines Sohnes ein kleines Anlehen aufnehmen; seine wiederholten Studienreisen nach Rom und ins Ausland konnte er nur mit Hilfe eines Vorschusses machen, und endlich sehen wir ihn für die Ausstattung seiner einzigen Tochter im J. 1564 eine Vorausbezahlung seines Honorars auf 17 Monate erhalten, für die einer seiner befreundeten Kavaliere bürgt. Seine vier Kinder und deren Nachkommen verschwinden wieder ebenso in den unteren Ständen der Gesellschaft, wie Palladio einem Sterne gleich aus ihnen emporgestiegen war.

Ob Palladio seinen Namen von Geburt an trug, von seinen Vorfahren ererbt hat, oder ob er ihm erst später von Trissino gegeben wurde, um ihn im Stile der Zeit als Schützling der Pallas zu bezeichnen, wie einige seiner Biographen glaubten, lassen wir dahin gestellt. Sicher ist, daß er erst 1540 sich mit diesem Namen unterschreibt.

Palladio soll, wie der genannte Gualdo mitteilt, von kleiner Statur gewesen sein, von angenehmer Erscheinung und äußerst jovialen Sinnes, in der Unterhaltung gefällig und heiter, so daß man sehr gerne mit ihm verkehrte. Er hatte ein großes Vergnügen daran, seinen Handwerkern die Gesetze der Kunst zu lehren. Seine reiche Bildung, seine ausgedehnte litterarische Kenntniß, sein Interesse an historischen

1) F. Lambertico, Separatabdruck seines oben citirten Vortrags. Firenze 1880. S. 15 ff.

und wissenschaftlichen Studien verschafften ihm jene Hochachtung und dauernde Freundschaft der fein gebildeten edeln Geschlechter Venedigs und Vicenza's, die ihm bei der Erlangung von Aufträgen und deren Durchführung so nützlich wurde. Aus seinen Werken und Lehren spricht ein klares, logisches Denken, konsequentes Handeln, ein fester, entschiedener Charakter, unermüdlicher Fleiß und eine außerordentliche Willenskraft.

Wenn man Palladio in der Reihe der Renaissancearchitekten aufführt, darf man die großen, prinzipiellen Unterschiede, die ihn von seinen Vorgängern trennen, nicht unbeachtet lassen. Schon der Umstand, daß er sich von frühester Jugend an praktisch dem Bauhandwerk gewidmet, lenkte ihn auf eine eigne Bahn. Die großen Architekten der Blütezeit sind bekanntlich Kupferstecher, Maler, Bildhauer gewesen, die erst in gereifteren Jahren ins Baufach übertraten. Bei ihren allgemeinen künstlerischen Studien hatten sie sich einzelne Gesetze und Formen der Architektur angeeignet, die Umstände hatten sie vor ihre großen Aufgaben gestellt, und mittelst eines angeborenen, wunderbar entwickelten Sinnes für Schönheit und Harmonie, der seinesgleichen nur noch im Perikleischen Zeitalter fand, schufen sie fast ahnungslos das Herrlichste, was seit Jahrtausenden in Italien gemacht worden war. Erst die nachfolgende Generation gab sich mit bestimmter Absicht von Anfang an dem Studium der Baukunst auch nach der theoretischen und historischen Seite hin. Der junge Antonio Sangallo war nach Rom gegangen, um Baumeister zu werden und hat sich als Gehilfe Bramante's praktisch gebildet. Palladio hatte in jungen Jahren, deren Eindrücke ja immer für das ganze Leben maßgebend bleiben, die römische Kunst studirt und stand mit technisch geübtem Auge vor den antiken Monumenten, in welchen er nicht nur die Quelle aller architektonischen Schönheit, sondern auch den Inbegriff konstruktiver Vollkommenheit erkannte.

Darum ist der Erfolg viel entschiedener. Bramante steht noch mit einem Fuße im Mittelalter. Er, der anfangs noch gotisch baute, wendete auch in seinen späteren Jahren in Rom Formen und Konstruktionen an, die dem Mittelalter angehören, und giebt ihnen nur antikisirendes Detail, jedoch ohne die richtige Kraft und Fülle. Seine zarten, vielfach dekorativ behandelten Profile erinnern ebenso an die gotischen Bauten Oberitaliens wie an die spätrömischen Thore Verona's. Erst seine Schüler und Nachfolger traten durch eingehendere Studien der guten römischen Antike etwas näher.

Ihnen tritt nun Palladio auf rein klassischem Boden gegenüber, und mit ihm hat jene Tendenz der Renaissance, welche auf die Wiedererstehung der Antike und ihre Verwendung bei modernen Aufgaben ausging, ihren vollkommensten Vertreter und ihren vorläufigen Abschluß erreicht. Als wäre das Mittelalter und die Frührenaissance mit allen ihren architektonischen und konstruktiven Errungenschaften gar nicht dagewesen, knüpft er unmittelbar an die alte römische Baukunst an, deren Gesetze er indessen seinen neuen Aufgaben und ihren kleinen Dimensionen meisterhaft anzupassen versteht.

Dieses Ideal führt ihn zur Anwendung der Säulenhallen mit horizontalem Gebälk und endlich zu dem bedeutendsten Motive der Antike: zum giebelbekrönten Säulenportikus. Diese der Renaissance damals noch nicht geläufigen Formen feiern unter Palladio's Händen wahre Triumphe. Sie verleihen dem Äußern seiner Paläste, Villen und Kirchen jene bedeutenden, mächtigen Proportionen, jene ruhige, erhabene Größe und das außergewöhnliche Gepräge, wie es in der Architektur durch kein anderes Mittel erreicht werden kann.

Man muß einige seiner Landhäuser gesehen haben, in ihrer beherrschenden Lage

auf einer leisen Erhöhung der lombardischen Ebene, um sofort überzeugt zu sein, daß jenes wirkungsvolle, weithin sichtbare Motiv nicht ohne Nachteil für das Gebäude durch feinere oder zierlichere Formen hätte ersetzt werden können, wie dies zuweilen dem zu monumentalen Eindruck seiner Villen gegenüber gewünscht wird. Überhaupt ist die Palladianische Architektur unzertrennlich von jener weiten Ebene mit ihrer Sonnenglut

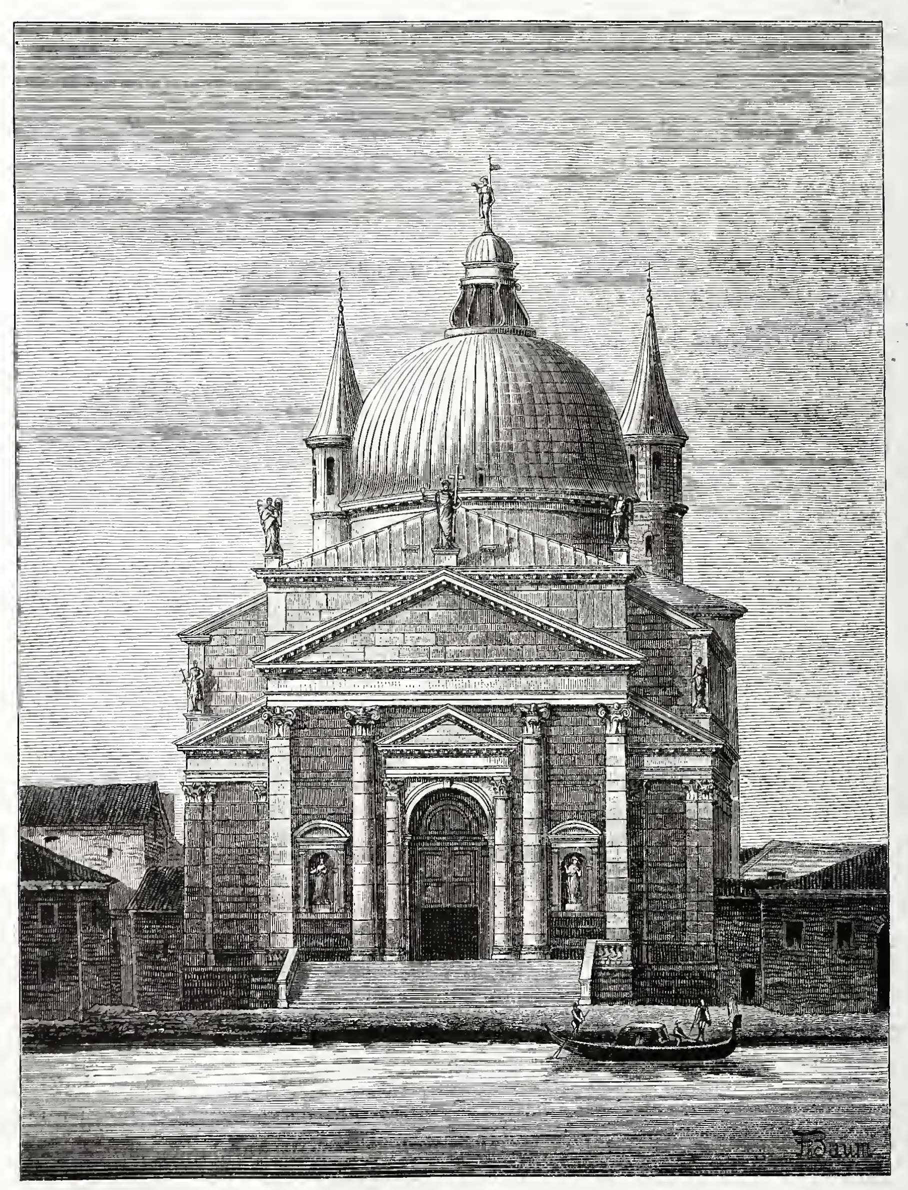


Fig. 9. Die Kirche del Redentore in Venedig.

und ihrer üppigen Vegetation, von jenen breiten, niedrigen, von Cypressen und Pinien bekrönten Hügeln, von jener großen und reichen Natur, in welche diese Paläste und Landsitze mit ihren vornehmen, einfachen und kühlen Formen, mit ihren luftigen und schattigen Säulenhallen so organisch hineingewachsen sind. Man muß sich all dieses zusammendenken, dann wird man begreifen, daß man den Stil Palladio's nicht nach dem kühlern Norden — am wenigsten aber nach England — übertragen darf.

In allem, was Palladio gemacht, liegt ein idealer, wahrhaft künstlerischer Zug, Alles ist groß aufgefaßt und geplant, wenn auch das Einzelne dabei zuweilen zu Schaden kommt. Er hat sich mit weiser Ökonomie oft nur an das Notwendigste



Fig. 10. Bühnenraum des Teatro Olimpico in Vicenza.

gehalten, um das Ganze möglich zu machen, er hat aber auch gezeigt, wie er im Einzelnen Meister sein konnte. Mag uns immerhin beim Anblick seiner Werke — zumal der von anderen Händen vollendeten — dieses oder jenes nicht befriedigen: in der Erinnerung hinterläßt ihr Gesamtbild doch den nachhaltigen Eindruck einer außer=

ordentlichen, ungewöhnlich bedeutenden Erscheinung. Es ist eine innere Wahrheit und Klarheit, eine natürliche Einfachheit der Organisation in allen seinen Schöpfungen zu finden, wie sie nur der Antike eigen ist. Palladio war ein reflektirender Künstler, vielleicht mehr, als gut war. Mit wägender Vernunft und praktischem Verstande hat er die Phantasie, das Gefühl in Banden gehalten, und daher erfreut sich an seinen Werken nicht nur der künstlerische Sinn, sondern auch der prüfende Verstand. Seine klar ausgesprochenen Prinzipien und Ideale gelangen in allen seinen Werken zu bewußtem Ausdrucke, und alle tragen sie das gemeinsame Gepräge derselben Künstlerhand.

Das sind die Gründe, warum Palladio mehr als alle seine Vorgänger eine eigentliche Schule, Nachahmer und Bewunderer hinterlassen, ja weßhalb man in Zeiten, die der innern künstlerischen Kraft entbehrten, gern auf Palladio zurückgegriffen hat.

Jenes natürliche, naive Kunstschaffen, jene künstlerische Gestaltungskraft von innen heraus, wie sie seinen großen Vorgängern gegeben war, und die durch keine Schule, durch keine Studien erlangt werden kann, das Künstlertum von Gottes Gnaden, das besaß er wohl in geringerem Grade. Es fehlte ihm die Beweglichkeit und Vielseitigkeit eines Bramante, es fehlt seinen Werken die Anmut, die innere Wärme, ein gewisser herzerfreuender Reiz, wie er z. B. der griechischen Antike, wie er den Werken der Frührenaissance innewohnt, seinen Bauten gehen jene Eigenschaften ab, die auch sein Vorbild, die römische Baukunst, nicht mehr besaß, die aber einen Ersatz gefunden in der imponirenden Größe, in der Pracht und dem Reichtum, in Marmor, Gold und Farbenglanz.

Und in diesen Punkten konnte Palladio allerdings seinen Vorbildern nicht nachkommen. Er mußte sogar oft zu Hilfsmitteln und Surrogaten greifen, die von vornherein seinen Werken geschadet haben. Gemauerte und geputzte Säulen, hölzerne Gesimse, nur die notwendigsten Gliederungen von Stein oder Terrakotta, die Flächenverzierungen von Stuck — Alles von Zeit zu Zeit mit dem eintönigen Ockergelb überstrichen: unter solcher Darstellung kann selbst die genialste Schöpfung ernüchtern.

Am meisten haben indessen Palladio seine Nachfolger geschadet, vor allem der große Plagiator Scamozzi, unter dessen Händen mehrere seiner Werke, überhaupt der Palladianische Stil fortgesetzt wurde. Da ihnen der künstlerische Genius des Meisters fehlte, der besonders im Gegensatz zu diesen Nachfolgern klar heraustritt, sein feiner Sinn für Proportionen und Details, so hielten sie sich an die äußerlichen Formen, übertrieben nach allen Richtungen die von Palladio eingeführte naturgemäße Gesetzmäßigkeit und Ordnung in der Baukunst und glaubten die Kunst nur in schablonenartiger Regelmäßigkeit zu finden. Es entstand schließlich jene seelenlose, öde und trockene Manierirtheit in der Behandlung der Antike, welche fast naturnotwendig zu ihrem Gegensatz, zum Barockstil führen mußte, welcher durch andere Mittel die jenem falschen Klassizismus fehlende Individualität und Lebenswahrheit zu ersetzen suchte.

Palladio konnte die knapp hinter ihm einbrechende neue Strömung nicht aufhalten, aber er hat dazu beigetragen, sie in eine Bahn zu lenken, die der Verwilderung des Geschmackes für eine Zeit lang Schranken setzte.

Zwei Jahrhunderte waren nach dem Tode Palladio's verstrichen, als er wieder zu neuen Ehren gelangte. Die Barockarchitektur hatte in sich selbst ihr Ende herbeigeführt, von allen Seiten wurden Stimmen laut, welche die Rückkehr zur Antike predigten, die wieder aussprachen, „daß das Schöne nur in den Verhältnissen liege und ein Gebäude auch ohne Zieraten schön sein müsse". Die römischen Monumente waren abermals

Quellen eingehender Studien geworden, und Palladio ward als ihr bester Übersetzer in die neueren Anforderungen hoch gepriesen. Algarotti nennt ihn den Raffael der Architektur. Als Goethe 1786 Italien bereist, widmet er der Stadt Palladio's volle acht Tage, und ohne die ganze übrige Renaissancearchitektur nur mit einem Worte zu würdigen, schreibt er über die Antike und Palladio viele Seiten. Es war eine allgemeine Begeisterung für unsern Meister wach gerufen; zu ihm wendete sich der Blick zurück, als man in den sichern Hafen strenger Gesetzmäßigkeit wieder einzulenken sich gezwungen sah.

Indessen hatte die Baukunst kaum begonnen, die von Palladio vorgezeichneten Bahnen wieder zu betreten, als ein schöneres Ziel vor ihr aufleuchtete: die Aufnahmen Stuarts und Revetts, die Entdeckung Pompeji's, Winckelmann eröffnen neue Ausblicke in das unabsehbare Gebiet antiker Kunst, und dieser Ausblick wird für die weitere Entwickelung der Architektur von höchster Wichtigkeit.

Die Kenntnis der antiken Baukunst beschränkt sich nicht mehr blos auf deren letzte Resultate, sondern man unterscheidet deutlich ihre Anfänge, ihre höchste Blüte, ihre ununterbrochene Entwickelung, die bei den Griechen ihren Anfang nimmt und über Alexandrien nach Rom gelangt, die von den Namen Perikles und Augustus begrenzt ist und im Parthenon und Pantheon ihre beiden Pole gebildet hat, die auf Hellas' Boden ihre schönsten Blüten, ihre reifsten Früchte aber in Rom gezeitigt hat.

Palladio hat nur jene letzte Epoche der römischen Kunst und die darauf folgenden Zeiten des Verfalls kennen gelernt. Neben dem strengen Organismus in der Durchführung der Grundrisse und des Aufbaues, neben der Großartigkeit der räumlichen Dispositionen findet er die schon konventionell versteiften, durch kolossale Aufgaben zu handwerksmäßiger Schablone gewordenen Detailformen. Er findet die grandiosesten monumentalsten Schöpfungen in den kostbarsten Materialien ausgeführt, aber nicht mehr die graziöse Schönheit der frühern griechischen Kunst, nicht mehr jene den Stein beseelenden und belebenden Einzelformen.

Palladio ist nur von einem Reflex der Antike bestrahlt worden, aber schon dieser genügte, um ihn durch Jahrhunderte als einen der hervorragendsten Architekten glänzen zu lassen; und darin liegt wohl ein deutlicher Fingerzeig für die Zukunft der Baukunst. Jenes Ziel, welches Palladio und die anderen Architekten der Renaissance sich setzten: der Architektur neues Leben, neue Kraft einzuflößen, indem sie die natürliche, ursprüngliche Einfachheit und Schönheit, die sie in der Antike erkannten, aufsuchten, dieses Ziel ist seit Palladio von manchem denkenden und hervorragenden Künstler auf der breitern Basis modernen Wissens mit immer steigenden Erfolgen angestrebt worden. Auch die Zukunft wird es im Auge behalten und immer wieder zu ihm zurückkehren, sobald etwa ein Modestil mit bizarren Launen für eine Zeit lang das Geschmacksurteil getrübt und den Begriff des Schönen verwirrt hat.

Hans Auer.

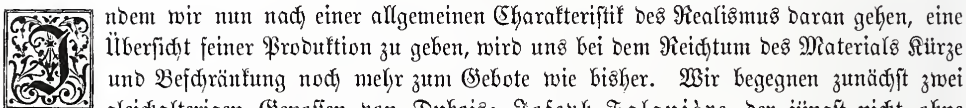
Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

Die Realisten.

III.



Indem wir nun nach einer allgemeinen Charakteristik des Realismus daran gehen, eine Übersicht seiner Produktion zu geben, wird uns bei dem Reichtum des Materials Kürze und Beschränkung noch mehr zum Gebote wie bisher. Wir begegnen zunächst zwei gleichalterigen Genossen von Dubois: Joseph Falguière, der jüngst nicht ohne Erfolg auch als Maler debütirt hat und für die jüngere Generation der Realisten als Lehrer von Bedeutung ist (Mercié, Lemaire, Idrac sind seine Schüler) und Augustin Moreau-Vauthier. Des ersteren „Sieger im Hahnenkampfe" (1864, Bronze, Luxemburg, abgeb. in L'Art, Bd. 16), ein nackter Knabe, der den Hahn und die Siegespalme in vollem Laufe nach Hause trägt, ist bei aller Lebendigkeit der Bewegung und des Ausdrucks, bei aller Vortrefflichkeit der plastischen Durchbildung doch auch ein prägnantes Beispiel jener Sucht nach malerisch bizarren Motiven und der Vorliebe für Darstellung halbentwickelter Formen, ein Vorwurf, dem auch sein „Tarcisius" (1868, Luxembourg, abgeb. in L'Art, Bd. 16), ein Märtyrerknabe, der unter den Steinwürfen der Ungläubigen sterbend daliegt, weder in dem recht vertrackten Motiv noch in der weichlichen Modellirung der Gesichtsformen entgeht. Bei seiner ausdrucksvollen „Elegie" (1869) an der Fassade der neuen Oper beeinträchtigt die unschöne Häufung der Falten über dem Busen die Grazie der Gestalt an und für sich, seine „Ägyptische Tänzerin" (1873) hingegen ist eine charakter- und maßvolle Gestaltung eines nicht gefahrlosen plastischen Motivs. Auch an Aufgaben monumentaler Bedeutung hat sich Falguière versucht. Die Gruppe der „Schweiz, die einen französischen Soldaten in ihren Armen auffängt" (1874), von der Stadt Toulouse der Eidgenossenschaft dargebracht und im Bundespalais zu Bern aufgestellt, charakterisirt sich durch Natürlichkeit der Motive vorteilhafter als durch die unruhigen Umrisse, sein „H. Vincenz de Paula" (1879, für das Pantheon bestimmt, abgeb. in L'Art, Bd. 17), der zwei Säuglinge in den Falten seines Mantels auf den Armen trägt, bringt die glückliche Idee in ernster, strenger Darstellung vortrefflich zur Geltung. Dagegen mißlang dem Bildner in einer Lamartinestatue für Macon (1877) sowohl die Auffassung der bedeutenden Persönlichkeit als auch das rein skulpturelle Machwerk. Charakteristischer ist sein Standbild Corneille's (1878) für das Théâtre français, doch würde man größere Einfachheit des Beiwerks und Faltenwurfs und schärfere Konzentration des geistigen Ausdrucks wünschen. — Moreau-Vauthier hingegen bewegt sich, abgesehen von einigen mißlungenen Abschweifungen auf das religiöse Gebiet (s. oben), ausschließlich in der Genreskulptur. Sein „Kleiner Trinker" (1869, Luxembourg), bemerkenswerter durch treffliche Behandlung der Formen als durch die ineinander gewirrten Linienmotive, seine etwas massige „Bathseba" (1876, Luxembourggarten), sowie die auf einem Muschelhorn leicht hingelagerte „Nereide" (1877, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1877), ebenso glücklich komponirt wie kräftig und breit gemeißelt, sind treffliche und tüchtige Beispiele eines formensicheren Talentes, das seine Vorbilder dem unmittelbaren Leben zu entnehmen liebt.

Vielgestaltiger ist die Begabung des etwas jüngern Eugène Delaplanche, eines Schülers von Duret. Wir haben schon oben gesehen, daß er sich mit wechselndem Erfolge in Werken religiösen Inhalts versucht; hier haben wir ihn auf dem Gebiete der Genreskulptur, wo er seine Lorbeeren errungen, näher zu betrachten. Die ersten römischen Sendungen des jungen Pensionärs ließen sein kräftiges Talent kaum ahnen: es waren der „Knabe auf der Schildkröte" (1866, Bronze, Staatseig.) und der „Pecoraro" (1869, Bronze, Staatseig.). Aber schon seine „Eva nach dem Sündenfall" (1870, Luxemburg, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1873) zeigte ihn, obwohl etwas beeinflußt von der Nähe der sixtinischen Fresken, doch auf selbständigen Bahnen wandelnd. Es liegt eine elementare Kraft in diesem Riesenweibe, das nicht in Reue, sondern in trotziger Verzweiflung dasitzt, mehr die Stammmutter eines prometheischen



Fig. 4. Mütterliche Erziehung. Von Delaplanche.

Geschlechts als die Eva der Bibel. Um ihrerwillen läßt man sich manche Häufung der Motive, manche Übertreibung, ja manche Häßlichkeit der Form gefallen, die der vollendeten Plastik des Werkes Eintrag thut. Formell näher kommt der Künstler dieser in seiner „Liebesbotschaft" (1874, Luxembourg), einem nackten Mädchen, das mit erhobenen Armen eine Taube, welche an ihr Ohr heranflattert, halb abwehrt, halb gewähren läßt. Der Vorwurf bewegt sich hart an der Grenze der Koketterie, aber indem der Bildner teils den Nachdruck auf die Überwindung der plastischen Schwierigkeiten legte, die ihm einzelne Motive — wie die nach einer und derselben Richtung gestreckten Arme — für die geschlossene Silhouettirung boten, teils sich in den Formen einer durchaus gesunden Sprache befleißigte, hat er die Gefahr glücklich vermieden und ein wenn auch nicht völlig unmittelbar empfundenes, doch für großes bildnerisches Geschick und sichere Beherrschung des Formellen zeugendes Werk geschaffen. Das Suchende, Unabgeklärte in dem Talent Delaplanche's zeigt sich auch in der Gruppe: „Mütterliche Erziehung" (1875, am Square Ste. Clotilde, Fig. 4): eine junge Mutter im Haus-

kleide, etwa eine Pariser „Ouvrière“, auf einem Stuhl sitzend, bringt dem neben ihr stehenden Töchterlein die ersten Elemente der Wissenschaft aus der Fibel bei. Hier war es der Naturalismus, der die Schöpfung des Bildners bedrohte. Durch herbe Einfachheit der Komposition suchte er ihm zu entgehen; ob derselbe aber in manchen Eigentümlichkeiten der Formen, die zu sehr an die Zufälligkeiten des Modells erinnern, nicht trotzdem störend in das Werk Eingang gefunden? Immerhin bezeugt dies letztere ernstes Streben und würde noch mehr zur Geltung kommen, wenn es dem Realismus seines Motivs entsprechend in Bronze ausgeführt wäre. Am liebenswürdigsten scheint uns das Talent des Künstlers in einer seiner neuesten Schöpfungen entfaltet, der „Musik“ (1878, Fig. 5), einer fast ganz nackten, Violine spielenden Mädchengestalt, die trotz der Ungewohntheit des Motivs und trotz mancher allzurealistischen Momente durch die natürliche Grazie der Bewegung und durch den ganz in sich verlorenen Ausdruck des lorbeerbekränzten, von losen Flechten umwallten Köpschens unsere Sympathien gefangen nimmt.

Um diese Meister ersten Ranges gruppirt sich nun ein reicher Kranz gleichaltriger Genossen. Nur die bedeutenderen, und selbst diese nur mit einigen ihrer Werke, können wir hier anführen: so Charles Gauthier mit seinem kräftig frischen „Jungen Wilddieb“ (1872, Park von Fontainebleau) und seiner wirkungsvoll, aber zu reflektirt komponirten Gruppe „Treulosigkeit“ (1878, Gips, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1878); den jüngern Roubaud, dessen „Triangelspieler“ (1875, Palais von Fontainebleau) sein Instrument mit so koketter Grazie rührt, daß wir darüber die etwas glatte Ausführung der Formen des herben Knabenleibes gern übersehen; den durchaus gesund gestaltenden Jean Gautherin (s. oben relig. Skulptur) mit seiner natürlich aufgebauten Gruppe „Das verlorene Paradies“ (1878, Staatseig., abgeb. Gaz. d. b.-a. 1878) und seiner innig empfundenen „Clotilde de Surville“ (1879, Staatseig. Fig. 6); den sich mehr in kräftig wahrer Gestaltung der Motive als in seiner Durchbildung der Formen gefallenden Michel Caille mit seiner tüchtigen Gruppe „Bakchant und Panther“ (1870, Luxembourggarten) und seinem als Bild elementarsten Affekts wohl etwas outrirt gestalteten „Kain“ (1876, Square de Ranelagh, abgeb. L'Art, Bd. 5), dem würdigen Sohne von Delaplanche's Eva; Just Bequets „Ismael“ (1877, Luxembourg), der im plastischen Motive, insbesondere aber in der physiognomischen Darstellung der äußersten Qual des Verschmachtens das erlaubte Maß wohl überschreitet, und des oben schon erwähnten Charles de Bourgeois „Arabischen Schlangenbeschwörer“ (1864, Jardin des Plantes), eine frische Schöpfung voll treffender Charakteristik, in welcher der Bildner mit Glück das ethnologische Moment in die Genreplastik eingeführt hat.

IV.

Dieser ältern Gruppe der Realisten steht nun eine jüngere an Talent mindestens gleichwertig, an Zahl überragend gegenüber. Ihr glänzendster Vertreter, überhaupt eines der bedeutendsten Talente der modernen französischen Skulptur, ist Antonin Mercié (geb. 1844). Es ist uns kein zweites Beispiel einer an Erfolg und den Ehren äußerer Anerkennung gleich raschen Karrière bekannt; seine beiden ersten Werke, beides römische Sendungen, trugen Mercié eigentlich alles ein, was ein Künstler davon erringen kann: das erste eine Medaille erster Klasse und das Kreuz der Ehrenlegion, das zweite die Ehrenmedaille. Jenes war die Bronze des „Jugendlichen David“ (1872, Luxembourg), der, völlig nackt gebildet, das Schwert Goliaths in die Scheide steckt, indem er den einen Fuß triumphirend auf den Kopf des Riesen setzt (Fig. 7). Es ist diejenige Schöpfung des französischen Realismus, die am unmittelbarsten auf die florentinische Renaissance zurückweist, nicht nur im Grundton der Empfindung, im Accent des Individuellen, in mancher Formeneigentümlichkeit, sondern sogar im Motiv, das der einen der beiden Davidstatuen Donatello's im Bargello entlehnt ist. Was der Bildner aber aus Eigenem dazu gethan, ist bedeutend genug, ihm trotzdem das Eigentum seiner Schöpfung zu sichern: es ist das sprühende innere Leben, das Feuer der Begeisterung, das diese Formen beseelt, die überdies mit solcher Genauigkeit dem Leben abgelauscht sind, daß Einzelnes (wie die linke Hüfte und der Schenkelansatz) die Idee eines Abgusses nach der Natur erwecken könnte.

Der kräftig freie, leichte Schwung der elastischen Jünglingsgestalt, der herbe Reiz der hier und da wohl zu hart, aus lauter Muskeln und Sehnen gewebten Formen, vereint sich mit dem glücklich betonten Rasseausdruck des energischen Kopfes, um dem Werke den Charakter kräftigsten Lebens, frischester Ursprünglichkeit zu geben. Mercié hat ein anderes Motiv desselben Stoffs nochmals in einer etwa drittellebensgroßen Marmorstatuette „David vor dem Kampfe" (1876, abgeb. L'Art, Bd. 6) und zwar in viel weniger enger Anlehnung an die Renaissance gestaltet. Die Modellirung ist hier, dem Material entsprechend, voller, mit weniger energischer, aber um so feinerer Nüancirung der Formen durchgeführt, insbesondere ist



Fig. 5. Die Musik. Von Delaplanche.

Fig. 6. Clotilde de Surville. Von Gautherin.

das delikate Muskelspiel der vollentwickelten Brust eine Meisterleistung, weil sie trotz des kleinen Maßstabs kein Element des Überhäuften in das Bildwerk trägt. Die gleichmäßig sorgfältige Gestaltung des Motivs, die sichere Leichtigkeit der Pose, der siegesgewisse Ausdruck des trotzigen Rassekopfes sind ebenso viele Vorzüge des kleinen Meisterwerks, dessen anmutigen Konturenfluß nur der allzuscharf herausgebogene Ellbogen des in die Hüfte gestemmten linken Arms stört.

Mercié's Meisterleistung aber, die seinen Namen, zugleich durch die Aktualität des gewählten Stoffs, mit einem Schlage populär gemacht hat, bleibt sein „Gloria victis" (1874, Bronze, Square Montholon, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1874 und Denkmäler d. Kunst, 3. Aufl.,

Taf. 145, Fig. 6), eine geflügelte und geharnischte Fama, die einen sterbenden Jüngling aus dem Getümmel der Schlacht emporträgt. Der Aufbau der Gruppe ist vortrefflich, himmelweit von aller klassizistischen Routine, von allem akademischen Schlendrian, zwar in eminent malerischem Sinne, doch stilvoll durchgeführt und vorzugsweise für die Vorderansicht berechnet, denn in den Seitenansichten stört manch' unschöne Linie, manch' bauschig ausklingendes Gewandmotiv. Ihr Hauptvorzug bleibt aber der begeisterte Schwung der Konzeption und die in den Kontrasten, mit denen der Bildner wirken wollte, glücklich gewahrte Einheit der Komposition. Im Formellen ist sodann der nackte, kraftlos gelöste Jünglingsleib in seiner realistischen Detaillirung ebenso vollendet wie die im Verhältnis mächtiger gebildete drapirte weibliche Gestalt. Manche Mängel im Einzelnen, wie der krampfhaft in die Höhe gestreckte eine Arm des Sterbenden, der offenbar zu kleine Kopf der Fama, ihre zu unruhig bewegte Chevelure, verschwinden in dem freien, gehobenen Zuge, der das Ganze durchweht.



Fig. 7. David. Von Mercié.

Wir übergehen ein mißlungenes Bronzerelief nach einer Lafontaineschen Fabel (abgeb. Gaz. d. b.-a. 1875), erwähnen auch die Marmorstatuette einer nackten „Besiegten Juno" (1877) nur, um zu betonen, daß sich der Bildner darin mit der antiken Gestaltung dieses Typus in völligem Gegensatz befindet, um sein Bronzerelief zu besprechen, das über dem Eingang zum Louvrehofe an der Karousselbrücke ein großes Tympanonfeld auf goldenem Grunde füllt: „Der Genius der Künste" (1877, abgeb. L'Art, Bd. 10), geleitet von einer Muse, hält in seinem Ritt auf dem Flügelroß einen Moment still, um sich in etwas theatralischer Weise der Welt zu offenbaren. Man kann das Geschick des Künstlers, das sich in der Konzeption und Ausführung des Werkes für den gegebenen schwierigen Platz bewährte, man kann die dekorative Wirkung des letztern selbst anerkennen, ohne sich den bedeutenden Mängeln desselben zu verschließen. Der größte ist — abgesehen von der Unklarheit der Idee — wohl die fehlende Einheit der plastischen Konzeption und die zu unruhige Durchführung, die die Grenze des in der Plastik Erlaubten überschreitet. Wie der Genius auf den Flügeln des Pegasus sitzt, befürchtet man jeden Augenblick, ihn davon herabgleiten zu sehen; die Muse, die doch in der Komposition hervortreten sollte, ist als Flachrelief in einen zurückliegenden Plan verbannt, während das Übrige in Hochrelief, ja der Genius selbst fast als Freiskulptur gebildet ist. Vorzüglich ist wieder die kräftige Modellirung der Formen an diesem und dem Flügelrosse, während der Ausdruck des ersteren Ernst und Größe entbehrt. Das Gleiche gilt für die völlig moderne unbedeutende Muse, deren Gewänder überdies in bedenklicher Stillosigkeit in einzelnen über den ganzen Körper verstreuten Faltenflocken und am unteren Saume in schweren Klumpen angeordnet sind.

Die „Geflügelte Fama", die den Mittelbau des Trocadero krönt, entzieht sich in ihrer

schwindelnden Höhe dem Urteil des Beschauers, allein dieses verweilt befriedigter, als bei den eben beschriebenen, bei des Bildners beiden letzten Schöpfungen, dem „Grabmal Michelets" und dem für Perpignan bestimmten „Standbild Arago's" (1879, Gipsmodelle). Jenes (abgeb. Gaz. d. b.-a. 1879) zeigt an einer architektonisch glücklich umschlossenen Wand in Hochrelief die Gestalt des Toten, auf einfachem Sarkophag liegend, aus dem — den Ausspruch Michelets: „L'histoire est une résurrection" symbolisirend — die „Geschichte" emporschwebt. Wohlthuende Einfachheit zeichnen die Idee und deren Gestaltung aus. Der Tote ist eine treffliche Leistung realistischer Porträtbildnerei. Auch der „Geschichte" ist Ebenmaß der Formen, eleganter Schwung der Linien nicht abzusprechen. Was hier nur wieder stört, ist der unruhig knitterige, zerflatternde, jedem großen, breiten Motive wie absichtlich aus dem Wege gehende Faltenwurf und die Sucht, die physiognomischen Typen seiner Idealgestalten der modernen Pariser Frauenwelt zu entnehmen, zu deren sonstigen vielfachen Vorzügen regelmäßige, reine Schönheit der Züge nun einmal nicht gehört.

Auch „Arago's Standbild" ist ein Werk einfacher Konzeption und prägnanter Charakteristik. Der große Astronom ist in moderner Kleidung, mit der einen Hand gen Himmel weisend, in der andern einige Schriftblätter haltend, also lehrend dargestellt. Die geistvoll scharfen Züge, der ganze Habitus der Gestalt kennzeichnen den Gelehrten so treffend, daß es dazu nicht erst des wenig plastischen Apparates einer Weltkugel mit allen zwölf Zeichen des Tierkreises um ihr Gerippe herum zu Füßen der Statue bedurft hätte.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Henry Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons, Agostino Veneziano's und Marco Dente's. Mit 6 Tafeln und 3 eingedruckten Vignetten. Leipzig, E. A. Seemann, 1881. VI und 47 S. 4.

Erst in neuerer Zeit ist man davon zurückgekommen, bei manchen Malern des Cinquecento, welche, in lokalen Schulen ausgebildet, plötzlich den Einfluß Raffaels in ihren Werken erkennen lassen, eine direkte Berührung mit dem Meister anzunehmen. Auch die weit ausgebreitete Thätigkeit seiner Schüler, Giulio's z. B. oder Perino's, reicht nicht aus, diese Wandlung, die nicht zum geringsten Teile zur Uniformirung der italienischen Kunst beigetragen hat, zu erklären; vor allem dort nicht, wo es sich um Beeinflussung ultramontaner Künstler handelt. Man muß sich der Sorge Raffaels selbst für Perpetuirung und Verbreitung seines Werkes erinnern, der Marcanton und dessen Genossen an sich zu binden und für seine Zwecke zu benutzen wußte. Denn nicht nur seinen Kompositionen wendete er einseitig den Vorteil zu, den eine geschickte Nachbildung in Kupferstich gewährt, sondern er ließ antike Bildwerke, deren Sammlung und Erhaltung er einen guten Teil seiner letzten Lebensjahre widmete, zeichnen und stechen, so daß uns nun in den Blättern dieser Meister das schönste Denkmal von Raffaels antiquarischen Absichten vorliegt.

Da nun die Aufnahme fremder antiker Motive in moderne Kompositionen geradezu ein Charakteristikon der älteren Manieristen bildet, so gewinnen die Blätter derjenigen Meister, welche antike Bildwerke zum erstenmale in weitere Kreise brachten, neben ihrem hohen Werte als Kunstwerke auch noch an Interesse für die allgemeine Geschichte der Kunstentwickelung.

Vor allem drängt sich die Frage auf, inwieweit an eine eigenhändige Beteiligung Raffaels zu denken ist, auf welche Art in Raffaels Werkstatt nach der Antike gezeichnet wurde? „Um ein Urteil darüber gewinnen zu können, muß zunächst einmal der Nachweis geführt werden, welche Antiken von Marcanton und seinen Schülern kopirt worden sind. Vielleicht wird die Art und Weise der Wiedergabe einen Anhalt für die Entscheidung geben." Mit diesen Worten umschreibt der Autor vorliegender Arbeit deren Inhalt und Umfang. Wenn wir die

vereinzelten Vorarbeiten betrachten, weniges außer den einzelnen Aufsätzen Springers, dessen Nachträgen in seinem großen Raffael-Michelangelo-Werk, dem ja ganz andere Ziele gesteckt waren, als das der Vollständigkeit im Detail, und Pulszky's ebenfalls von Springer angeregte Schrift, so erfüllt uns der Nachweis so vieler antiken Vorlagen, die der Autor neu beigebracht, mit um so größerer Befriedigung, als es ihm auch gelungen ist, in dieser mit Ernst unternommenen Arbeit einen großen Teil der einschlägigen Fragen mit Scharfsinn und Umsicht zu lösen. Nicht nur für den Forscher in moderner Kunstgeschichte, sondern auch für den klassischen Archäologen darf diese Arbeit erwünscht sein, weil sie einen wichtigen Beitrag zur Chronologie der Auffindung der Antiken liefert.

Wir gewinnen einen guten Einblick in die Zeit, in welcher der Apollo vom Belvedere und der Laokoon ihren Siegeslauf beginnen. Heliogravuren (aus Klič' rühmlich bekannter Anstalt in Wien) nach Marcanton, Apollo vom Belvedere, Taf. II, und Marco Dente, Laokoon, Taf. I, zeigen uns diese Antiken vor ihrer Restauration; ein Stich desselben Meisters mit der Laokoongruppe nach der vatikanischen Vergilhandschrift, reproduzirt auf Taf. VI, führt uns mitten in den gelehrten Streit, welcher von den alten Schriftstellern das Motiv zu der Gruppe gegeben habe. Der zuletzt erwähnte Stich des Marco Dente mit der Unterschrift „prout in II Aeneidos P. V. Maronis“ beweist uns, daß sich das allgemeine Interesse dieser Frage zuwandte und Gelehrte und Künstler veranlaßte, nach anderen antiken Darstellungen des Laokoon zu suchen. Die Unterschrift der Stiche bei Vaccarius und de Cavalleriis: non quale a Virgilio ac Plinio, sed cujusmodi a Graecis Poetis describitur, führt uns die endliche Entscheidung des Streites vor Augen. Noch für eine andere Frage, die sich enge an die Auffindung des Laokoon knüpft, weiß der Verfasser neues beizubringen. Eine Zeichnung des Giuliano da Sangallo in der Albertina (Taf. V) zeigt uns die Gruppe in einer Nische auf trommelförmiger Basis, wohl ein Beweis, daß man zu Anfang des 16. Jahrhunderts an eine vorzügliche Aufstellung der Gruppe gedacht hatte. Die von Michelangelo angegebene richtige Restauration mit der rechten Hand hinter dem Haupte ist auf der Skizze deutlich erkennbar. Das Projekt für die Aufstellung einer zweiten Gruppe, flüchtig auf den Rand des Blattes gezeichnet, regt die Vermutung an, ob nicht die Galliergruppe der Villa Ludovisi schon zu jener Zeit entdeckt worden sei.

Auf Taf. III und IV werden 16 Blätter des Marcanton, Apollo, Minerva, Musen und Horen ihren antiken Originalen, Sarkophagen aus dem untern Belvedere in Wien, und aus S. Lorenzo fuori le mura gegenübergestellt. Diese Figuren hatten bisher allgemein für Erfindungen Raffaels gegolten, und die Entdeckung der antiken Originale ist eine der glücklichsten dieses Buches.

Unsere Aufzählung der Tafeln mag einen Begriff geben, nach wie manchen Seiten sich die Arbeit verbreitet.

Wollen wir nun noch auf die Hauptfrage, inwieweit bei Blättern, welche antike Denkmale mit Absicht auf Treue wiedergeben, die Vermittelung Raffaels anzunehmen ist, zurückkommen, so können wir mit Übergehung der vielen Details, welche zur Lösung dieser Frage beitragen, nur die Hauptpunkte herausheben. Das Parisurteil giebt uns einen sicheren Maßstab an die Hand, inwiefern Raffael die Antike benutzte. Die Antike ist frei umgeschaffen, aus dem alten Relief ist ein modernes Werk geworden. Ein anderes merkwürdiges Beispiel bietet die Hochzeit der Psyche in der Farnesina, S. 40. Noch Förster, in den „Farnesinastudien“, meinte die Berührung antiker Motive verneinen zu können. Thode weist nach, daß der venetianische Apollo und ein öfter vorkommender Eros der Komposition eingefügt wurden. Die Zeichnung zum Apollo befindet sich in der Albertina, sie ist nicht von Raffaels Hand, sondern von der eines nicht besonders gewandten Schülers; Raffael benutzte sie, aber er bekleidete die nackte Antike erst mit einem reichen Gewande.

Wie diese Zeichnung, die man Raffael früher zuschrieb, so sind auch die anderen nach der Antike nun als Arbeiten der Schule erkannt. Eine Zeichnung dieser Kategorie, einen Tanz von Bakchantinnen und Faunen, die eine direkte Vorzeichnung für einen Stich des Marcanton ist, hat Thode wieder in der Albertina, die an Zeichnungen Raffaels und seiner Schule so reich

ist, aufgefunden. Er glaubt, vielleicht nicht mit Unrecht, die Hand Franco's darin zu erkennen, und die Verbesserungen, die in kräftigen Strichen auf dem Blatte sichtbar sind, Raffael selbst zuschreiben zu dürfen. Der Stecher hat das verbesserte Horn des blasenden Faunes mißverstanden und machte daraus ein Instrument mit doppeltem Munde. Wer den Stechern die Vorlagen geliefert, ist bei dem geringen Material an Vorzeichnungen, das heute bekannt ist, nicht in allen Fällen zu entscheiden. Das citirte Beispiel ist lehrreich genug und läßt uns auch sonst Analoges vermuten.

Zu Nr. 38, S. 33, dem Priapusopfer von Agostino, wäre noch zu bemerken, daß Thode's Annahme, es sei die Vorlage für einen gleichnamigen Stich des Barbari gewesen, schon auf chronologische Schwierigkeiten stößt; denn vor das Jahr 1510 dürfte wohl kein Stich des Agostino zu setzen sein. Woher kämen aber die großen Köpfe, langen Leiber, die engen Parallelfalten bei Agostino? Wir werden die alte Ansicht Passavants, daß sich die Sache umgekehrt verhält, beibehalten müssen.

Der Verfasser nennt seine Schrift ein Bruchstück einer umfassenderen Arbeit; möge er uns bald mit einer Fortsetzung erfreuen! F. W.

Theophile Roller, Les Catacombes de Rome, histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du christianisme. Paris, A. Morel & Co. 1882. 2 Bände in Folio, 304 und 391 Seiten mit 100 Tafeln in Lichtdruck.

Die Erforschung der Katakombenkunst hat in den letzten fünf oder sechs Jahren ganz ungewöhnliche Fortschritte gemacht. Italienische und französische Spezialforscher haben während dieser Zeit mehr geleistet, als etwa in den zwei vorausgehenden Jahrhunderten die Fachlitteratur aufzuweisen hat. Das kolossale Sammelwerk des Jesuiten Garrucci, Storia dell' arte cristiana, ist trotz des bornirten Standpunktes immerhin das umfassendste Quellenwerk. G. B. de Rossi hat mit dem dritten Bande seiner Roma Sotterranea die minutiöse topographische Analyse der einen Calixtkatakombe mit bekannter Gewissenhaftigkeit zu Ende geführt. Dann haben Le Blants reichhaltige ikonographische Studien über die Sarkophage in Arles die bisherigen Grenzen der Monumentalforschung mit bestem Erfolge erweitert. Endlich haben wir in dieser neuesten Publikation von Th. Roller ein Werk zu begrüßen, welches vielleicht mehr als die ebengenannten in weitesten Kreisen bekannt zu werden verdient.

G. B. de Rossi's glänzende Wissenschaft hat bekanntlich in Allard ihren französischen, in Northcote und Brownlow ihre englischen, und in Professor F. X. Kraus ihren deutschen Interpreten gefunden. Ist es nicht rätselhaft, daß fast auf jeder Seite diese drei Kommentatoren der Überlegenheit ihres Gewährsmannes den schuldigen Weihrauch streuen und daß doch sich niemand der leichten Mühe unterzieht, de Rossi einfach zu übersetzen? Der Grund davon ist meines Erachtens nur darin zu suchen, daß jenseits der Mauern Roms das bei de Rossi durchschlagende Interesse an der Topographie der Martyrologien nicht einmal in klerikalen Kreisen Wiederhall findet. Ihm kommt es vor allen Dingen darauf an, festzusetzen, in welcher unter tausenden von Grüften dieser oder jener Heilige dereinst beigesetzt war, und da bekanntlich bei der spätern systematischen Plünderung seitens der die ganze Welt mit Reliquien versorgenden Kirche die einst renommirtesten Stätten der radikalsten Verödung anheimfallen mußten, kann man wohl jenen Interpreten recht geben, wenn sie immer wieder und wieder das Lob des eminenten Scharfsinnes singen, mit dem auf diesen Dornenpfaden wirklich Ziele erreicht worden sind. Aus persönlichen Erfahrungen während mehrjährigen der Katakombenkunst ausschließlich gewidmeten Studien darf ich wohl versichern, daß es bisher durchaus an Anerkennung der Thatsache gefehlt hat, daß man mit dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, von der in Rom und Berlin für offiziell geltenden de Rossi'schen Richtung ausbiegend, eine Kunstgeschichte der Katakomben anbauen könne; andererseits legt freilich eine solche Protestwissenschaft, wie die des Leipziger Universitätsdocenten Viktor Schultze, dessen unlängst erschienene „Archäologische Studien über altchristliche Monumente" (Wien, Braumüller 1880) in Rom und Paris mit allgemeiner

Heiterkeit begrüßt worden sind, uns ernstlich genommen die Frage nahe: brauchen wir überhaupt für diese Dinge eine Sonderwissenschaft?

Nun, ich denke, wer die Rollersche Publikation in die Hand nimmt, wird schwerlich in die Versuchung kommen, solche Vorfragen aufzuwerfen. Ganz sachgemäß beginnt der Verfasser seine Einleitung: „Welches sind die ältesten Dokumente über die römischen Katakomben? In dieser Untersuchung steht uns kein besserer Führer als de Rossi zu Gebote". Wir lesen aber auch weiterhin, da wo von dem topographischen Verfahren mit den Versuchen chronologischer Klassifikation die Rede ist: „Il a été rempli par Mr. I. B. de Rossi beaucoup mieux assurément qu'on n'était en droit de l'attendre d'un homme élevé dans un centre où les travaux de critique sacrée ne sont pas précisément en faveur. Ses jugements n'ont-ils jamais influencés par les habitudes ecclésiastiques qui s'imposent aisément dans la Rome pontificale et par des opinions dogmatiques préconçues? Nul ne serait en droit de s'en étonner: quoique dans les questions de fait il procède scientifiquement, cependant il ajoute volontiers une confiance, limitée si l'on veut, mais pourtant inquiétante, à des documents entachés (il ne peut le méconnaître) d'énormes erreurs et de fabuleuses légendes ... Qu'il voit trop aisément le catholicisme actuel dans les antiques lueurs que les catacombes en laissent pressentir, nous oserions à peine lui en faire un reproche: on ne contredit pas volontiers les enseignements de son Église. Probablement il ne consentirait pas à la reconnaître moderne dans beaucoup de ses caractères. On juge si aisément de ce qui a existé par ce que l'on a sous les yeux! .... Nous ne saurions assez dire quelle reconnaissance lui doivent la science et l'art. Cest bien sur ses renseignements que nous marchons, sans abdiquer notre liberté de jugement!" Kann man mit mehr Takt und Rücksicht das Recht der Unabhänigkeit proklamiren? Die mitgeteilten Citate werfen ein genügendes Streiflicht auf den wissenschaftlichen Standpunkt des Verfassers, und wir wollen uns hierbei nicht weiter aufhalten. Das angeführte Beispiel gewählter und geistvoller Diktion giebt zugleich eine Ahnung von dem glanzvollen Gewand, in welches selbst überwiegend abstrakte Untersuchungen gekleidet sind: ein Vorzug, welcher der beabsichtigten Popularisirung der Katakombenforschung gewiß zu statten kommt. Der Verfasser hält es nämlich für nötig, die lateinischen und griechischen Inschriften, sowie die nicht seltenen Anführungen aus den Kirchenvätern, nicht nur im Originaltext, sondern auch in wortgetreuen Übersetzungen seinen Lesern zugänglich zu machen. Doch wäre es hier, beiläufig bemerkt, wohl erwünscht gewesen, wenn die Abbreviationen der Personalnamen, wie M., T. und andere auch aufgelöst worden wären.

Während de Rossi's Verfahren im wesentlichen analytisch ist, sucht Roller seiner Aufgabe auf dem Wege der Synthese gerecht zu werden. Die Interessen der Chronologie sind dabei für ihn der leitende Gedanke des Ganzen. Man kann auf diesem Gebiete nicht streng genug sein, und so ist zum Beispiel die schon ziemlich verbreitete Vorstellung von christlicher Kunstpflege am Ausgange des ersten Jahrhunderts als wissenschaftlich unhaltbar aufgegeben. Mit anerkennungswertem Freimute werden die Gründe für und wider hier wie anderwärts gegenseitig auf das sorgfältigste abgewogen, und diesen gewandten Diskussionen werden auch Fachmänner mit Interesse und nicht ohne Anregung folgen, selbst da wo man nicht geneigt sein mag, ganz auf die Seite des Verfassers zu treten. So bin ich unter anderem in meinen Untersuchungen über die Beziehungen der jüdischen Katakomben zu den christlichen, wie ich sie in der Schrift „Der Ursprung der Abendländischen Kirchengebäude" (Wien, Braumüller, 1878) niedergelegt habe, zu wesentlich abweichenden Resultaten gekommen. Die kunst- und die kirchengeschichtliche Litteratur der letzten Jahre hat der bekannten Hieroglyphe des Ἰχϑύς eine, wie mir scheint, ganz unziemliche Wichtigkeit beigelegt. Roller widmet dem Thema nur fünf Seiten, wie ihm denn alles scholastische Wichtigthun von Natur zuwider ist, obschon sein Text von einer staunenswerten Belesenheit in der Litteratur der Kirchenväter zeugt.

Die im Prinzip festgehaltene gruppenweise Zusammenstellung der chronologisch zusammengehörenden Monumente scheint nicht ganz konsequent festgehalten, aber niemand wird daraus dem Verfasser einen Vorwurf machen wollen. Zur Abrundung des Gesamtbildes sind eben

nebenherlaufende Untersuchungen nötig, und so wird das mannigfaltige Material in ansprechendem Wechsel uns vorgeführt. Während die Malereien im sogenannten griechischen Saal der Priscillakatakombe, der Januariuskapelle in der Prätextatkatakombe, im Atrium der Domitillakatakombe, der Lucinakrypte und einige andere im Zusammenhang untersucht werden, worauf eine eingehende Erklärung der Sakramentskapellen folgt, werden dann weiterhin die an verschiedenen Orten und mit mehr oder weniger Abweichungen vorkommenden malerischen Darstellungen, die Bilder des Moses, des Noah, des Orpheus, des Jonas, des guten Hirten und andere in ebensoviel einzelnen Kapiteln behandelt, ein Verfahren, das wenigstens im Interesse der Kunstgeschichte gewiß allgemeine Billigung finden wird.

Der zweite Band beschäftigt sich mit der Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts, und hier ist den Darstellungen auf Sarkophagen in ausgedehntem Maße Aufmerksamkeit gewidmet. In diesem Bande wird man mehr noch als in dem ersten durchaus Neues finden. Denn während dort besonders in den Beschreibungen von Gemälden der Calixtkatakombe weniger das reproduzirte Material als die Deutung desselben den Reiz der Neuheit hat, begegnet man hier überwiegend einem Stoff, an den bisher weder de Rossi noch seine Kommentatoren Hand angelegt haben; die zahlreichen Sarkophage des Museo cristiano des Lateran und der vatikanischen Krypten sind hier in Lichtdruck nach vorzüglichen Photographien zum erstenmal würdig reproduzirt. Nicht nur die Kupferstiche, sondern auch die Texterläuterungen in dem obenerwähnten Werke Garrucci's werden damit durchaus überflüssig gemacht. Garrucci's Vorlagen hat Roller nur für die Goldgläser benutzt. Die Katakombenbilder sind meistens nach den Parkerschen Photographien gedruckt. Dieser regsame Engländer hatte einmal, wie mir Kardinal Antonelli selbst versicherte, von ihm die liberale Erlaubnis erhalten, in den meisten zugänglichen Katakomben photographiren zu dürfen; doch die Erlaubnis mußte alsbald wieder zurückgezogen werden wegen der abstrusen Erklärungen, welche dieses puritanische Genie damit in Cirkulation brachte. Parker ließ 1871 ein Buch über die Katakomben unter dem Titel: „The Archaeology of Rome“ ausgehen, worin es z. B. von der Calixtkatakombe heißt: „The paintings in this Catacomb are chiefly of the time of the restoration by Leo III. A. D. 795, and many are modern restorations“. Man kann sich nur freuen, daß durch Rollers Arbeiten die Photographien Parkers endlich eine echt wissenschaftliche Verwertung gefunden haben. Freilich kann auch der beste Lichtdruck die solchen Reproduktionen von farbigen Vorlagen anhaftenden Mängel nicht ganz beseitigen, aber das eine ist damit entschieden erreicht: die Treue der Umrisse ist gewahrt und die Gefahr der Modernisirung und Verschönerung der Formen glücklich vermieden, ein Vorzug, den man übrigens auch den Abbildungen bei de Rossi nachrühmen muß.

Zusammenfassend darf man sagen, daß Rollers Werk über die Katakomben Roms, die Frucht langjähriger Studien, in der Kunstgeschichte eine bleibende Bedeutung behaupten wird, obschon uns der Verfasser keine neuen Entdeckungen, weder Monumente noch Dokumente mitzuteilen hat. Auch die strengste Kritik wird nur wenig auszusetzen haben. Vereinzelte Ungenauigkeiten, die hin und wieder vorkommen, wird man, den Umständen gemäß, billig beurteilen müssen. So lesen wir in der Aufzählung der einzelnen römischen Katokomben: „On parle d'un cimetière dit Ostrianum, et dont il semble qu'on vienne de découvrir une partie“. Diese Katakombe ist identisch mit der von Bosio und auch von Roller nach der heil. Agnes genannten und durchaus verschieden von der etwa seit zehn Jahren zugänglichen echten Agnesekatakombe, welche in dem vorliegenden Werke nicht erwähnt wird. Übrigens hat dieselbe neuerdings dem Römer Mariano Armellini zu einer eingehenden Spezialstudie gedient (Il cimitero di S. Agnese, Roma Tipografia poliglotta, 1880, 424 Seiten u. 17 Tafeln). Ferner heißt es ungenügend von der Hermeskatakombe, „aujourd'hui ruinée“, daß wir nur durch Bosio von ihr Kenntnis haben. Ich habe eben diese an Gemälden reiche Katakombe wiederholt durchforscht, was freilich seine Gefahren hatte, und ebenso verhält es sich mit einigen anderen kunstgeschichtlich wichtigen Lokalitäten, die weder im Text noch auf dem Situationsplan notirt sind. Es ist freilich nicht jedermanns Sache, den Schleier des Geheimnisses, welcher über solchen fast argwöhnisch gehüteten Stätten lagert, zu lüften. Ja, die päpstliche Kommission,

welche mit italienischer Approbation die Katakomben verwaltet, befindet sich heute selbst in der unangenehmen Lage, vor verschlossenen Vignenthüren, hinter denen Katakombenzugänge liegen, umkehren zu müssen, wenn die Besitzer ihr politisch feind sind.

J. P. Richter.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. Robert Dohme. Dritte Abteilung: Kunst und Künstlers Spaniens, Frankreichs und Englands bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann. 1880. 4.

Mit dieser dritten Abteilung (dem sechsten Bande des Gesamtwerkes) hat die wiederholt in diesen Blättern besprochene Dohme'sche Publikation ihren vorläufigen Abschluß ge-

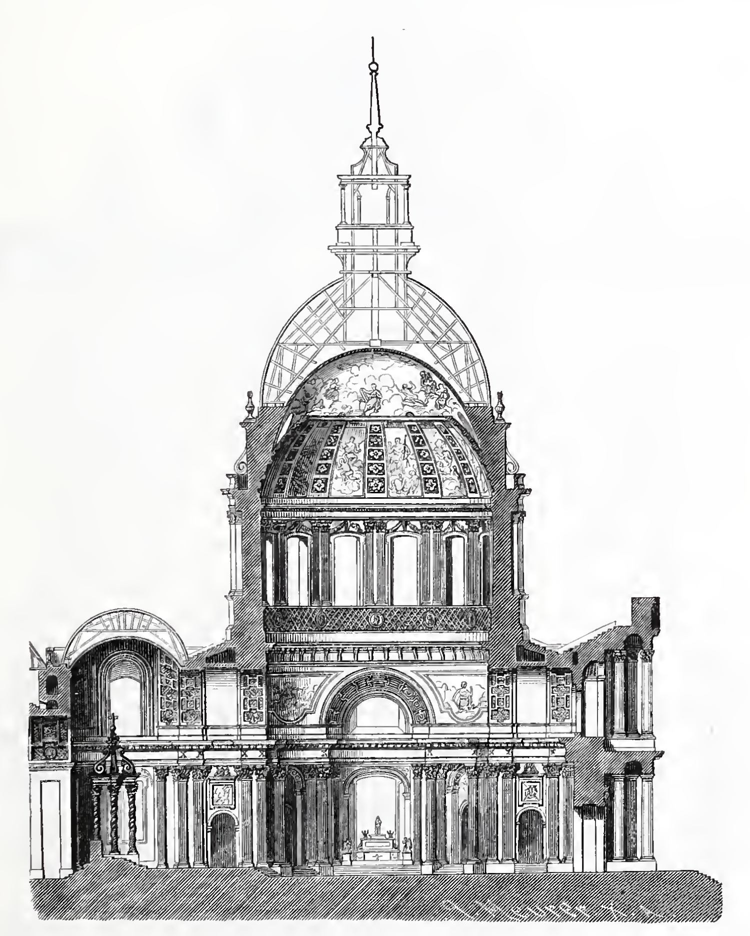


A. Watteau's Selbstbildnis. Aus Dohme's „Kunst und Künstler".

funden. Später soll zwar noch ein Doppelband hinzukommen, welcher den Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts gewidmet ist. Allein derselbe befindet sich, soviel uns bekannt, erst in Vorbereitung und so kann das bisher Erschienene wohl als ein abgerundetes, wenn auch noch nicht völlig abgeschlossenes Ganze betrachtet und gewürdigt werden.

Als solches bekundet es von neuem in erfreulichster Weise den enormen Fortschritt, welchen die Kunstlitteratur Deutschlands in den letzten Dezennien gemacht hat. Es zeigt, daß eine rüstige Schar nachstrebender Forscher und Schriftsteller, dem Vorbilde der Meister folgend, gediegene Gelehrsamkeit mit edler Darstellungskunst zu vereinigen sich bemüht. Und gewiß kann die Kunstwissenschaft aus einem solchen Verein nur Nutzen ziehen, sie kann nur so den hohen Beruf erfüllen, welcher ihr an der Seite der älteren humanistischen Disziplinen zum Frommen der Geistesbildung unseres Volkes vorgezeichnet ist. Das Werk bezeugt aber

auch mit nicht minderer Deutlichkeit die erfreuliche Entwickelung der äußeren Seite unseres Bücherwesens. Vor einiger Zeit gehörte es beinahe zu den Erfordernissen eines guten gelehrten Buches, auf schlechtem Papier möglichst elend gedruckt zu sein. Erst Männer wie Lachmann und Jahn hatten über diese Dinge gegenteilige Ansichten. Jetzt ist auch in die Ausstattung der deutschen archäologischen und kunstgelehrten Litteratur der „gute Geschmack" wieder eingezogen und wenn wir erst die archaisirende Mode überwunden und einen allgemein gültigen modernen Stil an ihre Stelle gesetzt haben werden, ist das Ziel erreicht, was hier lange Zeit hindurch ganz aus den Augen verloren war. Das Dohme'sche Werk zählt zu den Etappen auf diesem Wege: es ist in stattlichem Quartformat gedruckt, noch nicht so groß, daß es in die gefährliche Kategorie der „Prachtwerke" überschlägt, welche nicht mehr



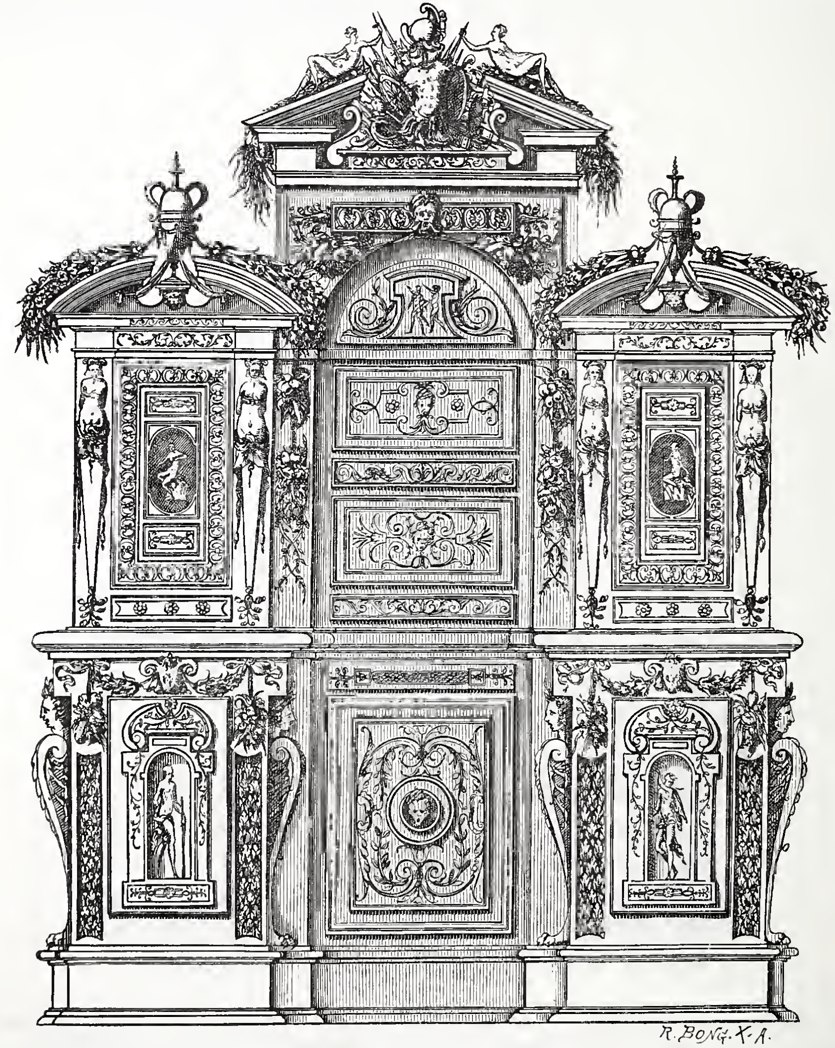
Durchschnitt des Invalidendoms in Paris. Aus Dohme's „Kunst und Künstler".

gelesen, sondern nur angeschaut werden; Typen und Bilder vereinigen sich zu einem ansprechenden und in den meisten Fällen harmonischen Ganzen. Von den Holzschnitten finden die Leser einige Proben aus dem sechsten Bande dieser Besprechung beigefügt.

Der Band beginnt mit dem Doppelgestirn der altspanischen Malerei, Murillo und Velazquez, welchem als geschichtlich interessanter Epigone Francisco Goya, der phantastische Satiriker, beigestellt ist. Dr. H. Lücke, welchem wir die Bearbeitung dieser drei Meister verdanken, erweist sich darin von neuem als tüchtiger Kenner der spanischen Malerschule, welchem es vergönnt war, sich von ihren Hauptwerken durch Autopsie Rechenschaft zu geben, und welcher auch die einschlägige Litteratur vollkommen beherrscht. Für die Charakterstik Murillo's mußte der Historiker oft weit ausholen, uns in die Stimmungen und Strömungen des kirchlichen Restaurationszeitalters zurückzuversetzen suchen, um dem eigentümlichen Wesen des

Meisters, das zwischen Mysticismus und Naturalismus das geheimnisvolle Band zu schlingen wußte, völlig gerecht werden zu können. Bei der Schilderung des genialen realistischen Velasquez, welcher der modernen Anschauungsweise beträchtlich näher steht und viel bestimmter gezeichnete Umrisse darbietet, hatte der Charakteristiker ein leichteres Spiel und konnte sich ganz unbefangen hingeben an die Würdigung der Werke des Meisters, die wir mit ebenso viel Feinheit wie Wärme behandelt finden.

In die Darstellung der französischen Schule haben sich fünf Autoren geteilt: als Repräsentanten der Renaissance Frankreichs schildert zunächst Julius Janitsch den geistreichen Or-



Entwurf zu einem Schranke, von Ducerceau. Aus Dohme's „Kunst und Künstler".

namentisten Jacques Androuet Ducerceau; dann folgt Kinkel mit einer trefflichen Charakteristik Jacques Callots, dieses „Antipoden Rembrandts"; der Herausgeber hat sachkundig geschriebene Biographien von Jules Hardouin-Mansart, Watteau, Boucher und Greuze beigesteuert; die übrigen französischen Maler und Illustratoren von Poussin bis auf Jacques Louis David bearbeiteten Regnet und Wessely. Man kann es nur billigen, daß der ganzen Schule kein sehr weiter Raum gegeben ist. Wenige Erscheinungen abgerechnet — vor allen Poussin und Claude, wenn man will, auch Watteau — bietet die Betrachtung der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts mehr ein kultur- als ein kunstgeschichtliches In-

teresse dar; sie beschäftigt weit intensiver den Liebhaber und Sammler als den Forscher. Das giebt auch der einheimischen Fachlitteratur über diese Meister ihr eigentümliches Gepräge; sie läßt bei allem Reichtum und äußerem Glanz immer noch die rechte wissenschaftliche Grundlage vermissen und ist besonders für die Architektur auffallend ärmlich. Das „Dictionnaire“, von Lance diente für den chronistischen Teil der Lebensbeschreibung Mansarts dem Verfasser als die beste, wenigstens einigermaßen zuverlässige Quelle. Etwas günstiger steht die Sache bei den Malern, für welche namentlich das anregende Buch von Edmond und Jules Goncourt: „L'Art du dix-huitième siècle“, von dem soeben die dritte Auflage im Erscheinen begriffen ist, mancherlei erwünschtes Material bietet. Für die Charakteristik Watteau's hatte der Herausgeber überdies die reichen Schätze des preußischen Hofes zur Hand.

Ein noch engerer Rahmen umschließt die Repräsentanten der englischen Schule, Hogarth, Reynolds und Gainsborough. Bekanntlich fehlt es uns auf dem Kontinent an ausgiebiger Gelegenheit, dem Entwickelungsgange der Kunst Großbritanniens aufmerksam zu folgen. Die Werke der englischen Meister verirren sich nur höchst selten zu uns, und wir finden es daher begreiflich, daß der Herausgeber die Bearbeitung dieses Teiles der Publikation einem mit den Kunstsammlungen seines Vaterlandes vertrauten englischen Autor überließ und demselben auch in der Behandlung des Gegenstandes die volle Freiheit des Standpunktes wahrte. Wie dessen Arbeit in unsere Muttersprache übertragen werden mußte, um sich dem deutschen Sammelwerke einzufügen, so muß auch der Leser die Anschauungsweise J. Beavington-Atkinsons bisweilen erst in unsere Art zu denken übersetzen, um sie den bei uns herrschenden geschichtlichen Vorstellungen und kritischen Begriffen anzupassen. Aber bei dieser Operation fühlt er sich in den Stoff praktisch eingeführt, wie durch einen erfahrenen Cicerone, und scheidet auch von den letzten Abschnitten des Werkes mit mannichfacher dankenswerter Belehrung. ***

Albrecht Dürer's Holzschnittwerk in Auswahl mit Text herausgegeben von Carl von Lützow. I. Nürnberg, S. Soldan. Fol.

Neben den Handzeichnungen der alten Meister bietet sich der Photographie kein schöneres Feld der Thätigkeit, als die Wiedergabe der Radirungen, Stiche und Holzschnitte der klassischen Kunstepochen. Zwar mag es hier und da noch Sammlungsinspektoren geben, welche die ihnen anvertrauten Schätze in dem beschränkten Sinne hüten, daß sie mit Hochmut und Scheelsucht auf die heutigen Bestrebungen der Kunstwissenschaft herabsehen, welche die kostbarsten, bisher in den Kabineten nur Wenigen zugänglichen Heiligtümer allen Kunstfreunden zum Genuß und Eigentum darbieten wollen. Aber solche Engherzigkeit braucht uns nicht zu kümmern: die Sonne scheint über Alle, und so sollen auch ihre Kinder, Photographie und Lichtdruck, allen erfreulich und erquickend ihr Licht leuchten lassen. Und in der That sind diese Techniken nicht müßig gewesen, diesem schönen Berufe nachzukommen. Manches erlesene Stück hat die zu wenig bekannt gewordene „Kunst für Alle“, von L. Weißer und Gutekunst unternommen, zur allgemeineren Kenntnis gebracht. Mehr Aufmerksamkeit schenkt das Publikum denjenigen Publikationen, welche das gesamte Werk eines Meisters vorführen. So hat man von nicht weniger als drei Seiten, in Frankreich und Deutschland ziemlich gleichzeitig, uns das Werk Rembrandts dargeboten; so ist vor einigen Jahren (1876) die schöne Publikation der Dürerschen Kupferstiche, mit Text von dem Unterzeichneten, in die Öffentlichkeit getreten; und so — hoffen wir — wird man uns bald (um nur das Wichtigste zu nennen) auch den ganzen Schongauer und nicht minder Mareanton zur allgemeinen bequemen Benutzung zur Verfügung stellen. Die Genauigkeit der Wiedergabe, welche der Lichtdruck in seiner heutigen Vervollkommnung erreicht hat, läßt solche Reproduktionen geradezu als Facsimiles erscheinen, und um denselben Preis, welchen bisweilen ein einziger alter Stich zu kosten pflegt, kann der Liebhaber jetzt das ganze Werk eines alten Meisters in treuen Nachbildungen sich aneignen. Edelsten Genuß in dieser Weise den weitesten Kreisen zu vermitteln, den Sinn für das Echte und Gediegene zu wecken, ist sicher eine würdige Aufgabe.

Und wer hätte größern Anspruch darauf, in dieser Weise publizirt zu werden, als der größte, eigentümlichste und gedankenreichste Künstler, welchen Deutschland hervorgebracht hat! So wurde denn die schon erwähnte Publikation von Dürers Kupferstichen allgemein mit Freuden begrüßt und ohne Zweifel hat sie zur Verbreitung der Kenntnis des Meisters mehr als irgend eine andere ähnliche Veröffentlichung beigetragen. Daher ist es denn eine einfache Sache der Konsequenz, wenn nunmehr auch eine Auswahl der Holzschnitte des Meisters in treuen Nachbildungen dem Publikum geboten werden. Eine Auswahl, denn die zusammenhängenden Reihenfolgen der Apokalypse, der beiden Passionen und des Marienlebens, die mehrfach nachgebildet und ziemlich allgemein bekannt sind, wurden ausgeschlossen, um das Werk nicht zu sehr zu belasten. Bleibt doch noch genug des Bedeutenden und Schönen übrig, um Dürer nach allen Seiten in seiner Fülle, Kraft und Mannichfaltigkeit zu zeigen! Denn wir werden auch in diesen Werken nicht blos alle Wandelungen seines Stiles von der noch wild gährenden Überschwänglichkeit seiner Jugendzeit und dem derben Naturalismus seiner ersten kraftvollen Mannesjahre bis zu den freiesten, vollkommensten Offenbarungen seines gereiften Genius kennen lernen. Wir werden seine herzliche Behandlung des alten und neuen Testamentes, seine gemütlichen Schilderungen aus Legende und Sage, seine frische Auffassung des wirklichen Lebens, seine offenen Blicke in die Landschaft und das Städtewesen, seine reiche Phantastik und seinen schlichten Natursinn, seine unerschöpfliche Genialität in vielfachen ornamentalen Kompositionen überschauen können. Mit einem Worte: das ganze innere Leben seiner Zeit in religiöser Anschauung, humanistischem Streben und volkstümlichen Empfindungen wird ebenso wie das äußere Gebahren in Sitte, Tracht und Gewöhnung uns vor Augen treten.

Aber freilich: gerade in diesen Schöpfungen der populärsten Kunstgattung offenbart sich auch alles das knorrig Eigenartige, Herbe und selbst Wunderliche, das als deutscher Charakterzug diesem deutschesten aller Künstler tief im Blute steckt. Daher hat das moderne Schönheitsgefühl, genährt an der Antike und den klassischen Schöpfungen des italienischen Cinquecento, zuerst eine Scheu vor diesen Werken einer meist harten, ja fast abstoßenden Kunst, welche, ungeschmeidigt durch die weichdahinfließende Formsprache der Renaissance, in ihrer ursprünglichen germanischen Naturwüchsigkeit verharrt. Es ist gerade, wie wenn man, berauscht von der Süßigkeit italienischer Cantilene, zuerst an die wundersam verschlungenen Werke eines Sebastian Bach herantritt. Aber in beiden Fällen wird ein nicht an der Oberfläche haftendes, sondern in die Tiefe dringendes Kunstgefühl doch bald, trotz der Sprödigkeit dieser Formenwelt, von der Innigkeit der Empfindung, der kraftvollen Wärme des Ausdrucks, der unergründlich tiefen und reichen Geisteswelt, der schlichten Wahrheit und Treue dieser echt deutschen Meister ergriffen werden und bei oftmaligem Eindringen in die labyrinthischen Schachte wundersame Zauber einer eigenartigen Schönheit inne werden.

Dieses gilt denn fürwahr in eminentem Maße von den Holzschnitten Dürers. Wir finden in der vorliegenden ersten Abteilung dieser Publikation zwölf Blätter, darunter zwei doppelte, welche uns schon wie im Auszuge den Meister in den verschiedenen Stadien der Entwickelung und in den mannichfaltigen Äußerungen seiner Phantasie aufs anschaulichste schildern. Die Blätter sind nach vorzüglichen Abdrücken durch die Anstalt von Arnold und Zettler in München auf geradezu unübertreffliche Weise wiedergegeben. Der sorgfältig gewählte Ton des Papieres, die tiefe saftige Farbe der Druckerschwärze, die Feinheit und Schärfe des Drucks, die allen Abstufungen der Bilder in so vollkommener Weise gerecht wird, daß die Kopien nur schwer von den Originalen unterschieden werden mögen, alles dies bezeugt das künstlerische Verständnis und die liebevolle Hingabe, mit welcher die Nachbildungen ausgeführt worden sind. Der Text, von der bewährten Hand C. von Lützows, giebt zunächst eine allgemeine Einleitung, welche den Leser in die geschichtliche Entwickelung des deutschen Holzschnittes einführt und, mit den ersten noch handwerklichen Versuchen beginnend, die Darstellung bis auf den Punkt führt, wo die geniale Schöpferkraft Dürers einsetzt, um den Holzschnitt zu einem auf künstlerischer Höhe stehenden Ausdrucksmittel seiner reichen Gedankenwelt zu machen.

Eine kurze Betrachtung der zunächst vorliegenden Blätter wird von dem hohen künstle-

rischen Interesse der Publikation Zeugnis ablegen. Gehen wir chronologisch zu Werke, so haben wir mit dem großen, um 1497 entstandenen Blatte „Simson den Löwen bezwingend" zu beginnen. Es zeugt von dem ins Dramatische und Gewaltsame strebenden Hang, der den jugendlichen Dürer erfüllte und sich am bedeutendsten in der Apokalypse ausspricht. In der Formengebung waltet ein kühner, man darf sagen ungebändigter Naturalismus; der landschaftliche Hintergrund ist von poetischem Reiz, wie ihn unter den Gleichzeitigen keiner in solchem Maße besitzt. Man erkennt, wie auch die Landschaftsmalerei in Dürer ihren Bahnbrecher gefunden hat.

Das zweite Blatt, um 1500 entstanden, bringt die fünf kaiserlichen Wappen, von der Kette des goldenen Bließes umgeben. Es zeigt die Dürersche Ornamentik in ihrer noch maßvollen schlichten Kraft, alles Heraldische mit der ihm eigenen Meisterschaft stilisirt. Der Abdruck, welcher der trefflichen Nachbildung vorlag, ist offenbar aus der deutschen Ausgabe von 1502 geschöpft, wie die Überschrift „Kuniglicher maiestat wappen" beweist, denn die erste Ausgabe von 1500 ist lateinisch.

Nun reihen sich drei Blätter an, welche sämtlich die Jahreszahl 1510 tragen: zunächst das sehr seltene Blatt des „Schulmeisters". Er thront ziemlich grieskrämig mit dem Bakel über mehreren Schülern, welche mannichfaltig genug aufgefaßt sind. Das beigedruckte Gedicht beweist, daß hier eine Reproduktion nach einem der frühesten Abdrücke vorliegt. Auch der Tod und der Landsknecht aus demselben Jahre, ganz im Charakter eines fliegenden Blattes mit einem kurzen Spruch versehen, ist von großer Seltenheit in den ersten Abdrücken. Haltung, Ausdruck und Bewegung beider Gestalten sind von prägnantester Lebendigkeit. Das dritte Blatt aus demselben Jahre ist die Enthauptung Johannes des Täufers: eine bewunderungswürdig klare und markige Komposition, dabei in jener naiven Unmittelbarkeit gegeben, welche den Vorgang direkt in die Umgebung und die Zeit des Künstlers versetzt. Daher sind besonders die dargestellten Frauen, Saloma mit ihren Begleiterinnen, prächtige Kostümfiguren des beginnenden 16. Jahrhunderts.

In der historischen Folge schließt sich daran die Anbetung der Könige von 1511. Dies große, mit besonderer Liebe ausgeführte Blatt giebt ein anziehendes Beispiel von der treuherzig anheimelnden Weise, mit welcher Dürer solche Scenen gern in die Sphäre deutschen Familienlebens übersetzt. Meisterhaft ist die Perspektive der offenen Halle, in welcher der Vorgang sich abspielt. Vorzüglich hat der Lichtdruck die Kraft und Klarheit dieses trefflich geschnittenen, ungemein malerisch durchgeführten Blattes wiedergegeben. An solchen Blättern, ähnlich wie in seinen Kupferstichen und Zeichnungen, erweist sich Dürer in viel höherem Grade als in seinen Gemälden als großer Maler.

Nun folgen zwei Blätter aus der Ehrenpforte Kaiser Maximilians von 1515, welche die Vielseitigkeit des Künstlers nach allen Seiten ins hellste Licht treten läßt; denn Architektur, Ornamentik und Figürliches in den mannichfachsten Darstellungen wirkt hier zu einem großen mächtigen Akkord zusammen. Weiterhin ist die große Darstellung des Gekreuzigten, mit Maria und Johannes, darüber in Wolken Gottvater und die Taube des heil. Geistes, umfaßt von einem reichen Rahmen, der in üppigen Weinranken einen Engel mit den Marterwerkzeugen enthält, eines der vollkommensten Blätter, in welcher das tiefreligiöse Gemüt Dürers sich ergreifend ausspricht.

Dagegen zeigt dann das Wappen des kaiserlichen Baumeisters Johannes Tscherte, das um 1521 entstanden sein dürfte, die ornamentale Kunst Dürers in ihrer lautersten Vollendung. Zu großartigster Pracht entfaltet sich diese Richtung dann im Triumphwagen Maximilians vom Jahre 1522, dessen Hauptblatt zunächst vorgeführt ist, während die übrigen Blätter des großen Werkes in Aussicht gestellt sind. Hier erscheint Dürer als der Zeitgenosse und Mitstrebende der Humanisten, deren allegorische Anschauungen er mit der ihm eigenen Phantasiefülle in lebendige Wirklichkeit umzusetzen weiß. Aus demselben Jahre stammt das riesige Blatt, welches fast in Lebensgröße das Brustbild des kaiserlichen Rates Ulrich Varnbüler vorführt, in großartiger Auffassung und breiter kühner markiger Behandlung, ein Meisterstück der Porträtdarstellung, die hier mit den einfachsten Mitteln doch unvergleichlich lebens-

voll sich zeigt. Den Schluß der ersten Abteilung endlich bildet der als Doppelblatt gegebene große Holzschnitt vom 1527, welcher die Belagerung einer Stadt in bewundernswürdiger Übersichtlichkeit und prägnantester Deutlichkeit schildert. Hier verbindet sich die Meisterschaft in architektonischer und landschaftlicher Darstellung mit der geistreichen Frische in der Charakteristik des mannichfachen Gebahrens bewegter Menschenmassen zu unübertrefflicher Gesamtwirkung. Das Blatt ist zugleich ein Muster scharfer und bestimmter Zeichnung und Holzschnittbehandlung, wie es andererseits in seinem Inhalt eine von historischem Leben erfüllte Illustration des kriegerischen Treibens jener Zeit, also ein wichtiger Beitrag zur Kulturgeschichte ist. Die Kunst des Lichtdrucks hat in diesem ungemein schwierig wiederzugebenden Blatt einen wahren Triumph gefeiert.

Wir können nur mit unbedingtem Beifall und warmem Dank diese erste Gabe begrüßen, die uns ein Werk edelster Art in Aussicht stellt. Mögen die Kunstfreunde in den weitesten Kreisen dem gediegenen Unternehmen ihre Teilnahme schenken! Das Verständnis des großen deutschen Meisters wird dadurch in nachdrücklicher Weise gefördert werden.

W. Lübke.

Notiz.

Familienkonzert, nach dem Gemälde von F. Uhde radirt von W. Krauskopf. Aus der Münchener Schule scheint die Hoffnung auf eine freundliche Zukunft der deutschen Malerei emporzublühen. Nachdem die Leistungen der Pilotyschule eine Zeitlang in den Hintergrund getreten waren, ging mit Wilhelm Diez ein neuer Stern auf, um den sich bald eine stattliche Zahl anderer scharten. Diez brachte vor allen Dingen das Studium der alten Meister, insbesondere der niederländischen des 17. Jahrhunderts, wieder zu Ansehen und führte damit neues Leben in eine Künstlerschaft ein, welche unter dem Drucke einer heilig gehaltenen Tradition zu erstarren begann. Der Maler unseres Bildes, welches auf der akademischen Ausstellung in Berlin zu sehen war, hängt durch seinen Lehrer Löfftz mit Diez zusammen. Wie Löfftz sich Holbein und Quentin Massys zum Vorbild genommen, so hat Fritz Uhde eifrig die holländischen Sittenmaler studirt. Die Charakteristik der Figuren auf seinem „Familienkonzert", der ersten bedeutenden Probe eines hervorragenden Könnens, erinnert etwas an den Delftschen van der Meer, etwas an den jovialen Jan Steen, während sich die malerische Behandlung die Reize des Helldunkels mit großem Geschick dienstbar zu machen weiß. Kein moderner Zug stört in dem Gemälde: wir sehen keine kostümirten Modellfiguren, sondern leibhaftige Menschen, typische Gestalten jenes Zeitalters, welches uns durch zahlreiche Meisterschöpfungen der Genrekunst so vertraut geworden ist. A. R.

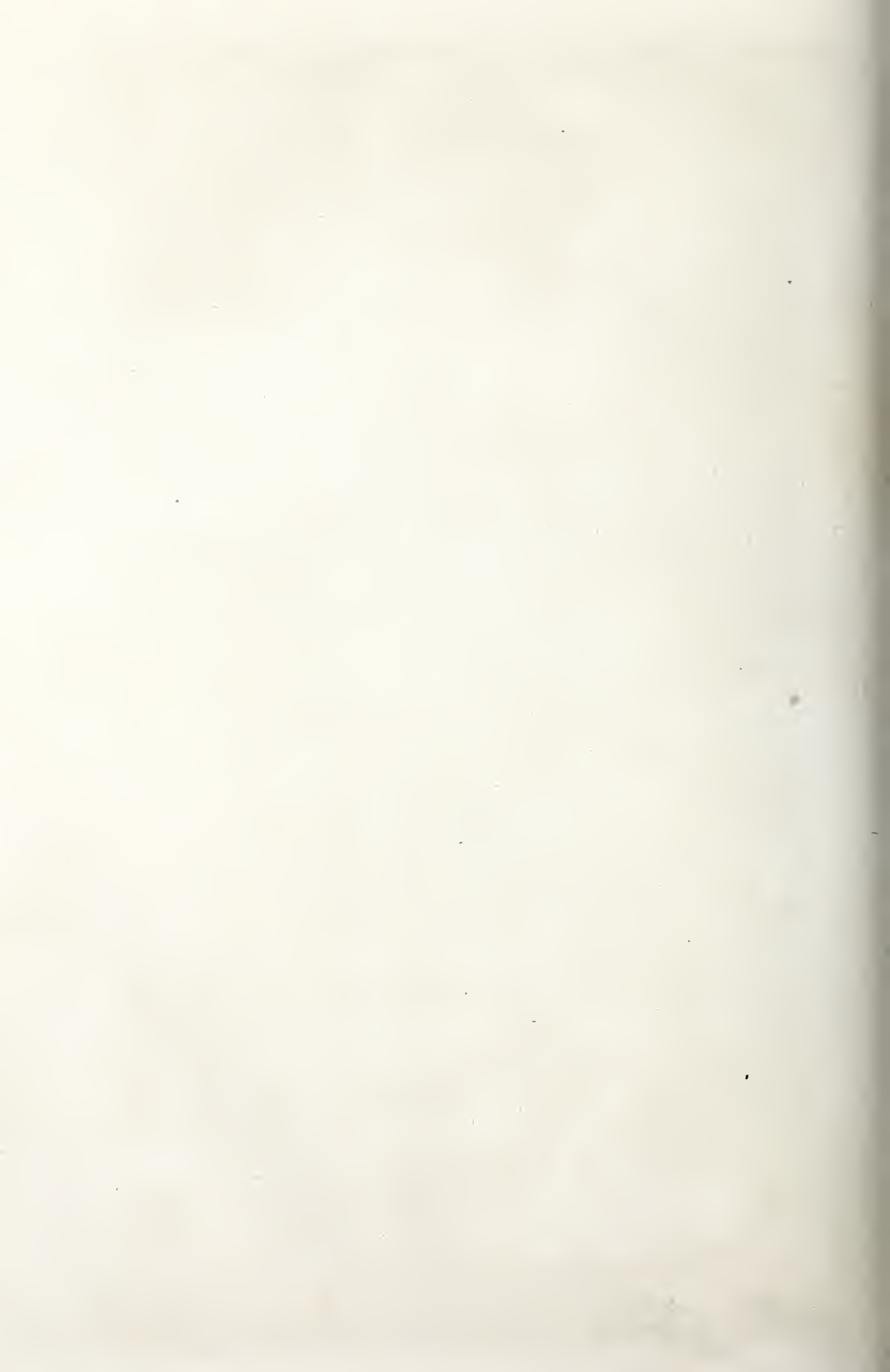




F. Uhde pinx.

W. Krauskopf sculp.

FAMILIENCONCERT.



Architektonische Studien an Bauwerken des Mosellandes.

Von F. Ewerbeck.

Mit Abbildungen.



Fig. 1. Haus in Clotten.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die landschaftlich so überaus herrlichen Moselufer in Bezug auf hervorragende architektonische Werke dem Rheinthale bei weitem nachstehen. Nur Trier mit seinen unschätzbaren römischen Altertümern, seinen hochinteressanten mittelalterlichen Bauwerken und einigen sehr wertvollen Denkmälern der deutschen Renaissance kann sich den größeren rheinischen Städten kühn zur Seite stellen. Alle anderen, zwischen Trier und Koblenz gelegenen Orte, als deren bedeutendste Cochem, Trarbach, Berncastel und Zell hier hervorgehoben werden mögen, sind klein und, wenn auch reich an Baugruppen, welche durch ihre malerische Anordnung fesseln, doch entschieden arm an größeren Monumenten. Ganz besonders gilt dieses von der kirchlichen Baukunst, welche außer der bekannten sechseckigen Matthiaskapelle zu Cobern und der Kirche zu Münstermaifeld kaum irgend ein zu berücksichtigendes Bauwerk hervorgebracht hat. Aus der geringen Größe und Bedeutung der Ortschaften erklärt sich auch wohl das fast gänzliche Fehlen größerer stattlicher Steinfassaden; wo Steinhäuser vorkommen, zeigen sie eine sehr einfache Behandlungsweise, indem in der Regel Hausteine nur zu Fenster- und Thürgewänden benutzt wurden, während die Hauptflächen durch lagerhafte Bruchsteine ausgefüllt wurden; das bearbeitungsfähige Hausteinmaterial war eben relativ schwer zu beschaffen.

Trotzdem bietet die Mosel des Beachtenswerten genug, und eine Wanderung durch die meisten dieser kleinen Ortschaften ist für den Architekten sehr lohnend, namentlich auf der Strecke von Berncastel bis Cobern. In erster Linie gilt dies von den Fachwerksbauten, welche bekanntlich in den Mosel- und Rheingegenden ein ganz eigenartiges

Gepräge besitzen. Fast jeder Ort hat deren ein oder mehrere Werke aufzuweisen, welche entweder durch die Art und Weise ihres Aufbaues und ihrer Gruppirung oder durch eine mehr oder weniger beachtenswerte Behandlung der Details, wegen der gemalten Dekorationen auf den Putzflächen oder auf Trauf- und Giebelbrettern, wegen der schmiedeeisernen Bekrönungen der Lukarnen und Giebelspitzen, sowie wegen anderer Einzelheiten Interesse beanspruchen. Es sind nicht allein sporadische Reste, welche uns hier an eine längst verschwundene Zeit erinnern, sondern in einzelnen Orten in ihrer Gesamtheit wohlerhaltene Bauwerke des 17., 16. und auch des 15. Jahrhunderts, fast durchweg derbe originelle Schöpfungen von hohem malerischen Reiz, fast alle vorzüglich der Lokalität und dem Charakter der Landschaft angepaßt. Manche derselben freilich sind derartig in Verfall, daß man ihnen wohl mit Bestimmtheit ein baldiges Ende voraussagen kann, andere drohen der Spekulation ihrer durch den Bahnbau reich gewordenen Besitzer zum Opfer zu fallen, welche glauben, mindestens in so weit mit dem Zeitgeiste gleichen Schritt halten zu müssen, daß sie ihren tiefgebräunten Holzfassaden einen Putzmantel umhängen oder doch wenigstens einen erfrischenden Farbenüberzug verleihen. Diese Thatsache ist leider sehr zu beklagen, steht aber keineswegs vereinzelt da und bildet nur einen Ausfluß der durchaus materiellen Strömung unserer Zeit. Übrigens ist an sehr vielen Bauwerken trotz mannigfaltiger Verstümmelung und Farbenüberschmierung die ursprüngliche Anordnung noch deutlich zu erkennen, wie die mitgeteilten Häusergruppen aus Ediger (Fig. 2), Treiß*) und ein Haus zu Clotten (Fig. 1) beweisen, an denen freilich die ursprünglich zweifellos treffliche Wirkung der eigenartigen Detailkonstruktionen des Holzwerks und der eigentümliche Reiz der tiefbraunen Holztöne völlig vernichtet erscheinen, die höchst originellen Erkerauskragungen dagegen, die Disposition der Pfosten und Fenster sowie andere Einzelheiten noch recht wohl zu erkennen sind.

Es ist möglich, daß ängstliche Gemüter wegen der großen Freiheit der Konzeption, welche sich in der Anlage dieser Bauwerke, besonders der Eckhäuser dokumentirt, und welche in der außerordentlichen Ungebundenheit und scheinbar völlig regellosen Auskragung und Verschiebung einzelner Gebäudemassen über die Straße hinaus deutlich zu Tage tritt, diese ungeordneten Zustände mit Kopfschütteln betrachten werden; wenn wir aber eine Parallele ziehen zwischen diesen einfachen ländlichen Bauwerken und ähnlichen Leistungen unserer Zeit, so müssen wir leider mit Beschämung gestehen, daß die Gesinnungen dieser einfachen Weinbauern, welche weder die Säulenordnungen Vignola's noch die Grundsätze der Tektonik kannten, viel gediegener waren als diejenigen des hochcivilisirten bauenden Publikums unserer Tage. Hier waltet noch nicht die traurige farb- und saftlose Schablone vor, welche ganze Häuserreihen von gleicher Einteilung der Geschosse und gleicher Disposition von Thür- und Fensteröffnungen, mit möglichst flauen gezogenen Gesimsen und Verdachungen entstehen läßt, da ist kein unechter Aufputz an billigen Zink- und Cementschnörkeln, da sehen wir endlich keine einengenden Polizeivorschriften, welche die Richtung der Straßen mit Lineal und Richtscheit regeln, alle Vorsprünge und Auskragungen unterdrücken und damit jede freie, künstlerische Gestaltung des Hauses schon im Keime ersticken, sondern frei und ungezwungen sind auf Grundlage des praktischen Bedürfnisses die Grundrisse entworfen, und durch-

*) Die Radirung, welche die Häusergruppe aus Treiß darstellt, kann erst dem nächsten Hefte beigefügt werden.



[illegible]werbeck gez — B. Mannfeld rad

HÄUSERGRUPPE IN TREISS a/d. MOSEL.

[illegible] E.A.Seemann in Leipzig. — Druck von O.Felsing in Berlin.



aus frei und malerisch die Fassaden behandelt, durchaus verschieden im Charakter, je nach der Neigung und den Mitteln des Bauherrn hier mit sparsamen, dort mit reichen Mitteln ausgestattet; aber wo immer reicherer dekorativer Schmuck verwandt ist, trägt er das Gepräge der Echtheit und des Gediegenen. Aus dieser großen Mannigfaltigkeit der einzelnen Bauwerke, sowie aus dem scheinbar zufälligen Verlaufe der zumeist gewundenen Straßen, welche bei jeder Umbiegung neue Überraschungen bieten und bei Kreuzungen mit anderen Straßen oder Plätzen in der Regel durch originelle Eckhäuser abgeschlossen sind, entstehen jene so überaus malerischen Städtebilder voll Licht und Schatten, an denen die Ufer der Mosel und des Rheins so reich sind.



Fig. 2. Häusergruppe aus Ediger.

Vergleichen wir die Fachwerksbauten des Mosellandes mit denen des übrigen Deutschlands, so finden wir zunächst eine große Übereinstimmung derselben mit denjenigen der Rhein- und Maingegenden, des Elsaß und Württembergs, während sich die Werke der Harzgegenden, Niedersachsens und zum Teil auch Westfalens sehr deutlich von ihnen unterscheiden: das Hauptaugenmerk ist, wie schon hervorgehoben wurde, stets auf eine malerische Totalwirkung, auf die Gruppirung der Massen gerichtet, wobei polygonale Ecktürme, Erker mit spitzen oder geschweiften Hauben, Lukarnen u. dgl. eine Hauptrolle spielen; das Detail tritt dem gegenüber mehr in den Hintergrund und ist auch an vielen Häusern von großer Roheit. Die Bauwerke bilden in dieser Beziehung den direkten Gegensatz zu den reichen Fachwerksbauten norddeutscher Städte, besonders Hildesheims und Halberstadts, welche sich bei einem etwas schablonenhaften, sich stets in gleicher Weise wiederholenden Aufbau durch einen unendlichen Reichtum an Detailformen auszeichnen. Freilich gehören die Bauten des Mosellandes durchweg

einer viel spätern Periode als letztere an, welche wohl absichtlich die einfache Detailbildung vorzog, und das darf ihr gewiß nicht zum Nachteil angerechnet werden, da der Wert eines Kunstwerkes, besonders aber eines Bauwerkes, zunächst nach dem Totaleindruck beurteilt wird.

Die meisten Fachwerkshäuser des Moselgebietes gehören schon dem 17. oder der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an, darunter ein Haus aus Bremm, welches schon das späte Datum 1695 trägt; ein anderes Haus in Ediger hat die Jahreszahl 1542 und eines in Uerzig die Jahreszahl 1527. Nur einige Häuser, besonders in Carden, Bruttig und Ediger, welche sich durch eine strengere, gotisirende Behandlung der Formen auszeichnen, scheinen älter zu sein. Aber im Großen und Ganzen sind die Grundprinzipien des Aufbaues sowie die formale Behandlungsweise in dieser langen Periode von der Mitte des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ziemlich dieselben geblieben, nur werden die Formen gegen Ende der Periode immer willkürlicher und unruhiger; auch treten die der Steinarchitektur nachgebildeten geschweiften Giebelabschlüsse und ähnliche durchaus unkonstruktive Einzelheiten auf.

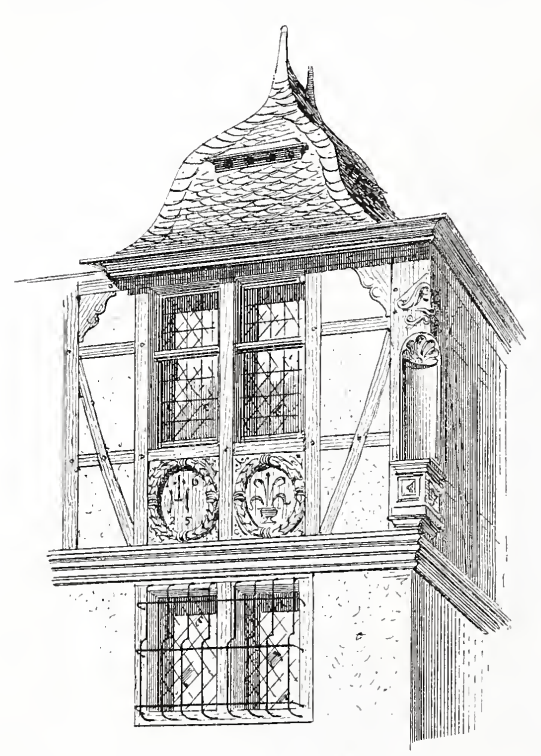


Fig. 3. Gebäude-Ecke aus Cochem.

Als prinzipieller und besonders charakteristischer Unterschied beider Fachwerksgruppen — welcher übrigens vielleicht auch in der späten Erbauungszeit der Fachwerkshäuser des Moselgebietes seine Erklärung findet — muß in erster Linie hervorgehoben werden, daß an den Häusern des Mosel- und Rheingebiets das regelmäßige Überkragen der oberen Geschosse über die unteren keineswegs so konsequent durchgeführt ist wie bei den niedersächsischen und westfälischen Häusern, welche Anordnung bei jenen Bauwerken Veranlassung gewesen ist zu einer meist trefflichen Ausbildung der Balkenköpfe und Unterstützung derselben durch Kopfbänder oder Bügen, sowie der Ausfüllung der Lücken durch reichgeschnitzte Zwischenbalken oder Füllbretter. Diese durchaus konstruktive Behandlungsweise findet sich, wie bemerkt, an der Mosel selten vor, oder wo sie vorhanden, sind die Balken gewöhnlich durch aufgenagelte, aber reich profilirte Bretter verdeckt, wie Fig. 3 (Gebäude in Cochem) zeigt. Dafür treten aber oft einzelne Gebäudepartien in weiter, bis über ein Meter betragender Ausladung vor den unteren Teilen vor, so besonders kräftig an einem reichen Hause in Alldegund; bei den Giebelanlagen ist dieses fast immer der Fall, und hier tritt gewöhnlich noch eine sehr wirksame, frei schwebende Kombination von Sparren, Helmstangen und Kehlbalken auf, welche dem Giebel größere Bedeutung verleiht. In dieser Hinsicht zeigen die Bauten an der Mosel manches Verwandte mit den belgischen und französischen Holzbauten, bei denen in der



Zeitschrift für bildende Kunst XVII.

Lichtdruck von Friedr. Bruckmann.

Die heilige Familie.

Nach einer Handzeichnung von J. Fr. Overbeck.

Das Original befindet sich im Besitz des Freiherrn von Bernus auf Stift Neuburg.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.



Regel der Giebel ebenfalls durch ein größeres Motiv — gewöhnlich eine Kombination des Giebelsparrens mit Spitzbogen und reicheren dekorativen Schnitzereien — vorherrscht. Im übrigen werden an den Moselhäusern die Pfosten und Riegel des Fachwerks deutlich gezeigt, wie dieses auch in den übrigen deutschen Fachwerksgebieten der Fall ist, im Gegensatze zu den belgischen und französischen Werken, deren Fassaden, wie dieses an einer Reihe von Häusern in Antwerpen, Mecheln, Ypern, Rouen und anderswo nachgewiesen werden kann, vielfach von unten bis oben mit Brettern eingeschalt erscheinen.

Was nun den Aufbau der Fassade und die Einzelheiten der Fachwerksbehandlung anlangt, so sei zunächst bemerkt, daß das Erdgeschoß durchgehends in Hausteinen oder

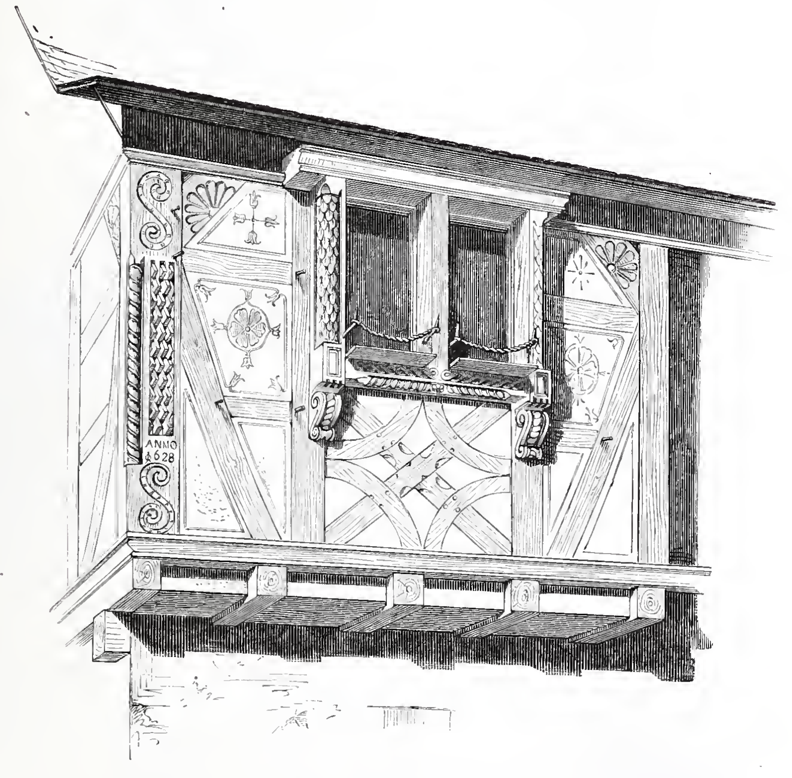


Fig. 4. Von einem Hause in Ediger.

Bruchsteinen meist ohne feinere Gliederung aufgeführt ist, wodurch ein trefflich wirkender Kontrast zwischen dem massiv erscheinenden Erdgeschosse und dem leichten Fachwerksgerüste der Etagen herbeigeführt wird. Nebeneinander liegende Häuser sind gewöhnlich durch dicke Brandmauern von einander getrennt, welche über das Dach hinausragen. Hierauf beginnen die ausgemauerten und verputzten Wandfache, welche in einigen Orten, wie das Beispiel der Fig. 4 (von einem Hause in Ediger) zeigt, durch aufgemalte einfache Verzierungen — einrahmende Linien, in welchen kreisförmige oder sternförmige Motive angeordnet wurden — dekorirt sind.

Von großer Mannigfaltigkeit sind die verschiedenartigen Kombinationen der Fachwerkshölzer unter sich, an denen auch die zur Verbindung der einzelnen Hölzer dienenden, oft weit vorstehenden Holznägel eine Rolle spielen und bei einigen Werken ersichtlich durch ihre symmetrische Gruppirung einen Teil der Dekoration ausmachen sollen. Die stärkeren Eckpfosten sind zunächst gewöhnlich in reichster Weise geschnitzt, die Ecke

selbst ist vielfach als schachtelhalmartig mit ineinander geschobenen Blättern verzierter Rundstab oder als gewundenes Tau, seltener als Säule oder Pfeiler ausgebildet; an dem schon erwähnten Beispiel in Cochem (Fig. 3) sehen wir die Ecke gebrochen und als Nische ausgebildet. Die Pfostenflächen zeigen häufig die Dekoration eines breiten Gurtbandes, eines aufsteigenden Rankenzuges oder, wie solches an dem Beispiel von

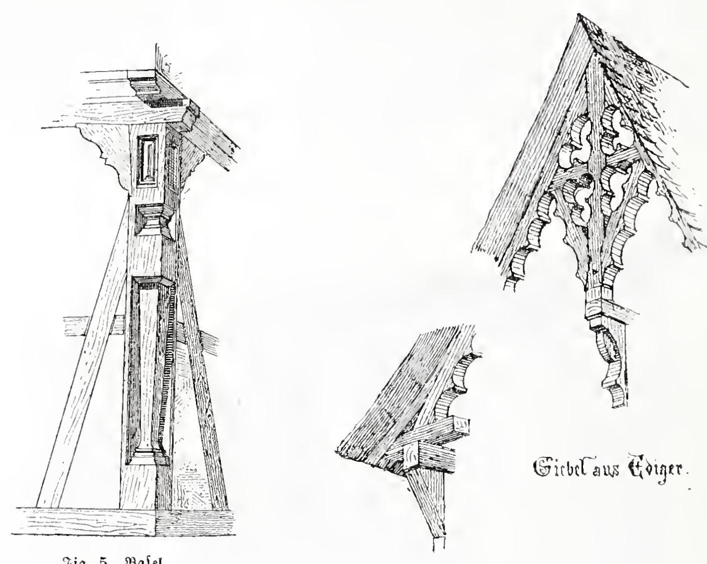


Fig. 5. Basel.
Ausbildung eines Eckpfostens.

Fig. 8. Giebel aus Ediger.

Ediger (Fig. 4) zu sehen, eine geometrische Dekoration vor- und zurücktretender kleiner Würfel- oder Dreiecksflächen. Die hier verwendeten Motive sind gewöhnlich sehr dekorativ, aber wegen ihres geringen Reliefs unwirksam und in den meisten Fällen unpassend verwandt. Zum Vergleich mit dieser Ausbildungsweise ist in Fig. 5 die durchaus



Fig. 6. Giebel in Pommern.

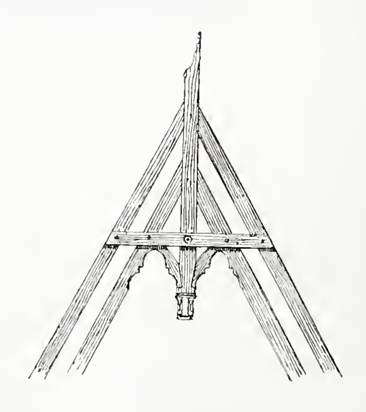


Fig. 7. Giebel aus Carden.

konstruktive Behandlung eines Eckpfostens von einem Hause aus Basel mitgeteilt. Mit den Eckpfosten treten oft ganz unregelmäßig verlaufende, bisweilen gekrümmte Streben und kleinere ausfüllende Dreiecke in Verbindung (s. Fig. 3 u. 4). Statt der einfachen Streben sind häufig auch Andreaskreuze verwandt.

Besondere Beachtung verdient die Ausbildung der Fenster. Dieselben sind in vielen Fällen in reichster Weise eingerahmt, indem ein besonderes Gerüst, bestehend aus reich

verzierten Pfosten, Riegeln und Verdachungen auf zierlichen Konsolen auskragt und die äußere Einrahmung bildet (s. Fig. 4). Die Fläche zwischen der Fenstersohle und der darunter liegenden Schwelle der Etage wird dann gewöhnlich durch eine reiche Kombination gerader und geschweifter Pfosten ausgefüllt, welche vielfach eine Imitation spätgotischen Maßwerks zeigen, bisweilen in vorzüglicher Durchbildung, wie an Häusern in Berncastel, Uerzig und Bremm. An anderen Werken ist die Durchkreuzung zwar

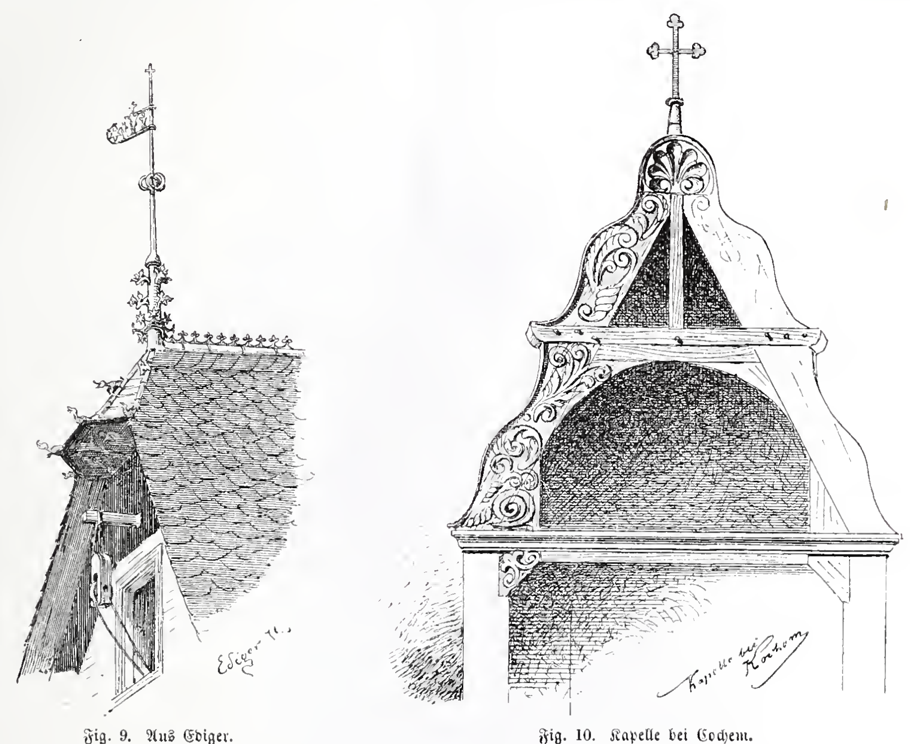


Fig. 9. Aus Ediger. Fig. 10. Kapelle bei Cochem.

in einfacher, aber doch sehr sinnreicher und wirksamer Weise erreicht (s. Fig. 6 von einem Giebel in Pommern und Fig. 4 aus Ediger). Nur selten tritt eine volle Verkleidung der Fläche durch skulpirte Vertäfelungen auf (s. Fig. 3 aus Cochem, mit der Jahreszahl 1625), ferner an einem Hause in Bremm mit der naiv gestalteten Dekoration von

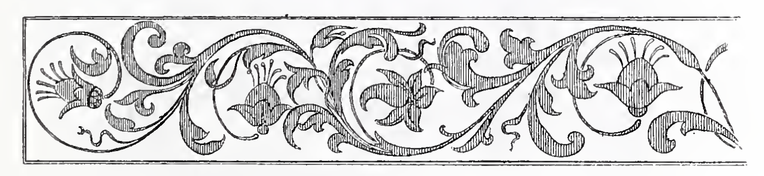


Fig. 11. Aus Ediger.

Blumen, welche einem Topfe entsprießen, gleichsam den Zweck des über ihnen liegenden Fensterbrettes andeutend.

Was den Aufbau der Giebel anlangt, so sind dieselben meist sehr steil und bisweilen, wie in Carden (s. Fig. 7) mit freischwebender Helmstange, Streben und Kehlbalken versehen, welche in Verbindung mit kleinen Streben und Spitzbogenauskehlungen den Eindruck eines gotischen Fensterabschlusses hervorrufen. Reicher gestaltet sich dieselbe Anordnung an einem Bauwerk zu Ediger (s. Fig. 8), bei welchem allerdings die

Streben weggelassen sind und die Hängesäule durch eine Konsole getragen wird. Die mit Dreipaßformen durchbrochene Holzverbindung macht hier einen sehr günstigen Eindruck; überhaupt ist die hier mitgeteilte Behandlungsweise der Natur des Holzes durchaus entsprechend. Beide Ausbildungen gehören entschieden zu den ältesten an der

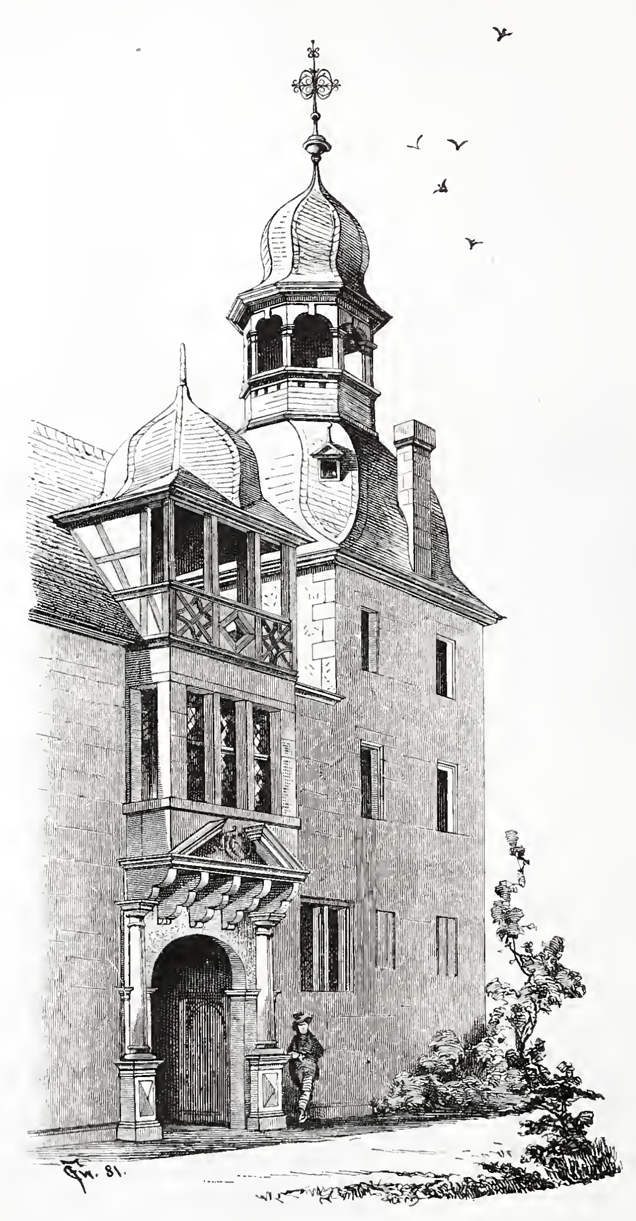


Fig. 12. Haus in Bruttig.

Mosel vorkommenden Motiven und sind den Prinzipien der Konstruktion nach gotisch. Ähnliche Giebel in Bruttig.

Die Giebelsparren treten in beiden Beispielen unter sehr spitzen Winkeln zusammen, was zwar keine konstruktiven Schwierigkeiten, in vielen Fällen aber auch keine sehr günstige Erscheinung des Giebels hervorruft. Zur Vermeidung dieses Übelstandes hat man eine sehr reizvolle Ausbildung erdacht, welche dem Giebel eine entschieden wirkungsvollere

Abschlußform verleiht, nämlich die Anordnung einer rechteckigen oder polygonalen Abwalmung, welche, wie Fig. 6 darstellt, auch mit geschweiften Flächen versehen sein kann. Diese polygonale Walmauskragung hat vielfach auch den Zweck, eine Aufziehrolle aufzunehmen oder eine unter ihr befindliche Windeluke gegen Schlagregen sicher zu stellen. Die Unterfläche dieser Auskragung ist glatt verschalt und, wie an mehreren Bauwerken in Ediger zu sehen, bemalt. In Fig. 9 ist ein sehr schönes Beispiel dieser

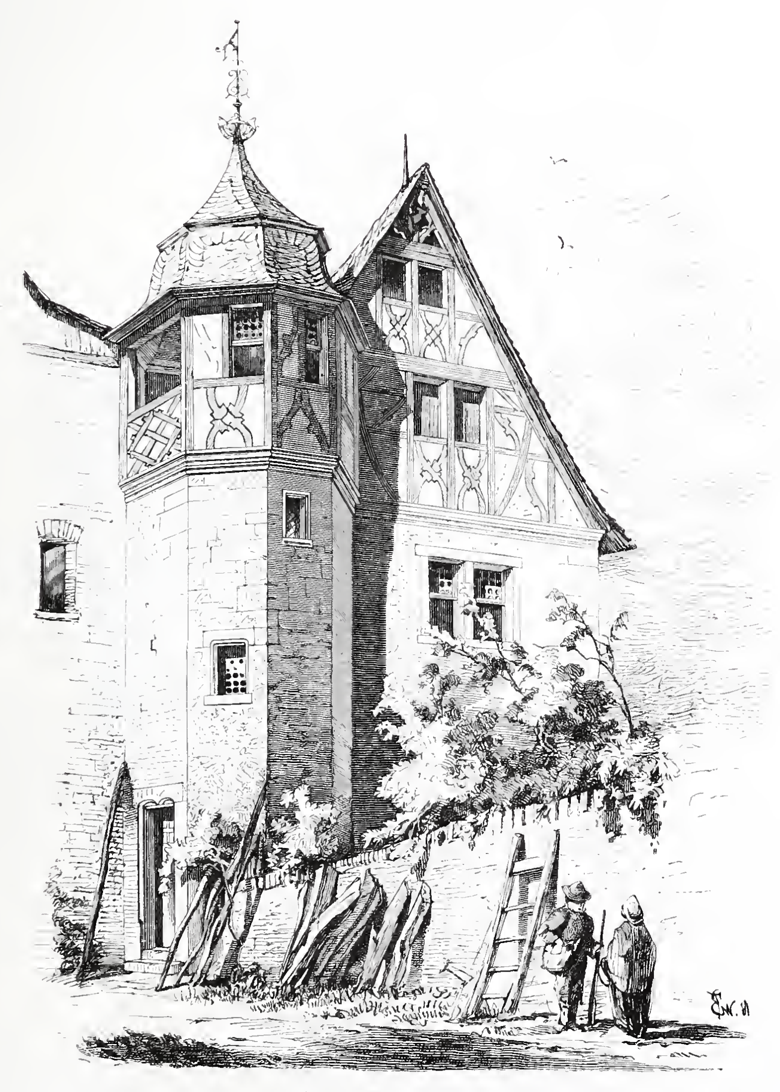


Fig. 13. Schloßhof zu Alken.

Art mitgeteilt; die Unterfläche enthält hier eine kleine Passionsgruppe. Bei anderen Werken dieser Art findet sich die Fläche auch wohl durch ein Kopfband oder durch eine Strebe unterstützt; so in Pommern (Fig. 6).

Die Vorliebe für geschweifte Formen führte in der Spätzeit der Periode des Fachwerksbaues an der Mosel eine Ausbildung herbei, welche entschieden als Verirrung bezeichnet werden muß, nämlich die wellenförmige Schweifung der Giebel, von welcher Fig. 10 (Giebel von einer Kapelle bei Cochem) eine Anschauung giebt. Es ist dieses offen-

bar eine Nachahmung der Steingiebel der Barockzeit, die Übertragung dieser Formen auf Holz aber durchaus unberechtigt, da zur Herstellung der großen Stirnflächen Aufschieblinge oben und eingefügte Dreiecke unten hinzugesetzt werden müssen. Die Ornamente ziehen sich dann ruhig über die Fugen hinweg. Außer in Cochem finden sich diese geschweiften Giebel noch in Berncastel, Bremm und anderen Orten, beispielsweise an dem bekannten Salzhause in Frankfurt a/M.

Die Unterfläche der vorstehenden Giebel ist verschalt und in einigen Häusern (so in Ediger und Treiß) mit Rankenzügen, Flechtwerk und anderen Dekorationen bemalt. Ein schönes Beispiel dieser Art findet sich an einem Hause in Ediger (s. Fig. 11), bei welchem Ranken und Blätter braun, die Blumen violett, rosa und gelb gehalten sind. Ähnliche Dekorationen finden sich an Traufbrettern in Treiß und an Giebelbrettern in Berncastel.

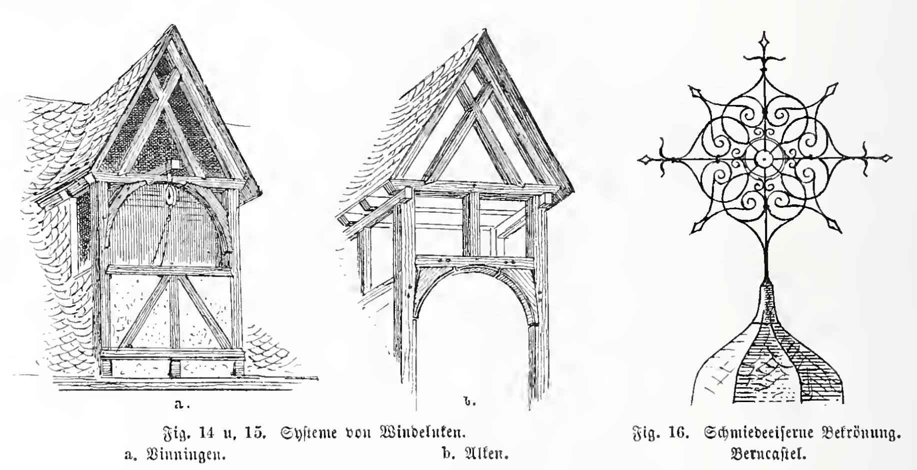


Fig. 14 u. 15. Systeme von Windeluken. a. Binningen. b. Alken.

Fig. 16. Schmiedeeiserne Bekrönung. Berncastel.

Von außerordentlicher Mannigfaltigkeit sind die Abschlüsse der Turmhelme und Lukarnen, welche bisweilen, wie dieses an einigen Lukarnen des älteren Flügels von Schloß Alken der Fall ist, ganz strenge gotische Formen zeigen, in der Regel aber schon die phantastisch geschweiften Kuppelflächen der Spätrenaissance besitzen (s. Fig. 12 von einem Hause in Bruttig und Fig. 13 vom Schloßhofe zu Alken; letztere Ausbildung zeigt große Verwandtschaft mit Turmhelmen in Koblenz und Berncastel). Weit einfacher, aber beachtenswert wegen ihrer Konstruktion sind in verschiedenen Orten die Windeluken, von denen unter Fig. 14 und 15 zwei Beispiele mitgeteilt sind.

Sehr beachtenswert sind in der Regel auch die Abschlüsse der Giebel und Kuppeln durch Knäufe, Wetterfahnen und ähnliche Dekorationen in Kupfer, Blei oder Schmiedeeisen. Einige Orte, wie Ediger und Bruttig, haben in dieser Hinsicht eine Reihe von vorzüglich schönen Arbeiten, besonders in Blei, aufzuweisen. In den meisten dieser Werke erkennt man ohne Schwierigkeit die gotischen Vorbilder wieder, wie aus dem in Fig. 9 mitgeteilten Beispiele aus Ediger hervorgeht. Die Gräte sind hier mit Bleiflächen bekleidet, aus welchen getriebene Krabben, hier zum Teil Drachen mit ausgespannten Flügeln, hervorwachsen. Der untere Teil der Helmstange, welche oben eine Wetterfahne mit kleiner Passionsgruppe trägt, ist ebenfalls mit einer krabbenbesetzten Bleihülse umgeben. Die schmiedeeisernen Dekorationen sind sehr mannigfaltig, bald an die mittlere, durch Knopf oder Wetterfahne abgeschlossene Helmstange nach allen

Seiten anschließend (s. Fig. 13, Alken), bald nur nach einer oder zwei Richtungen sich ausbreitend (s. Fig. 16 von der Kirche zu Berncastel). Interessante Ausbildungen dieser Art auch an Häusern in Bruttig (s. Fig. 12 und weiter unten) und Münstermayfeld

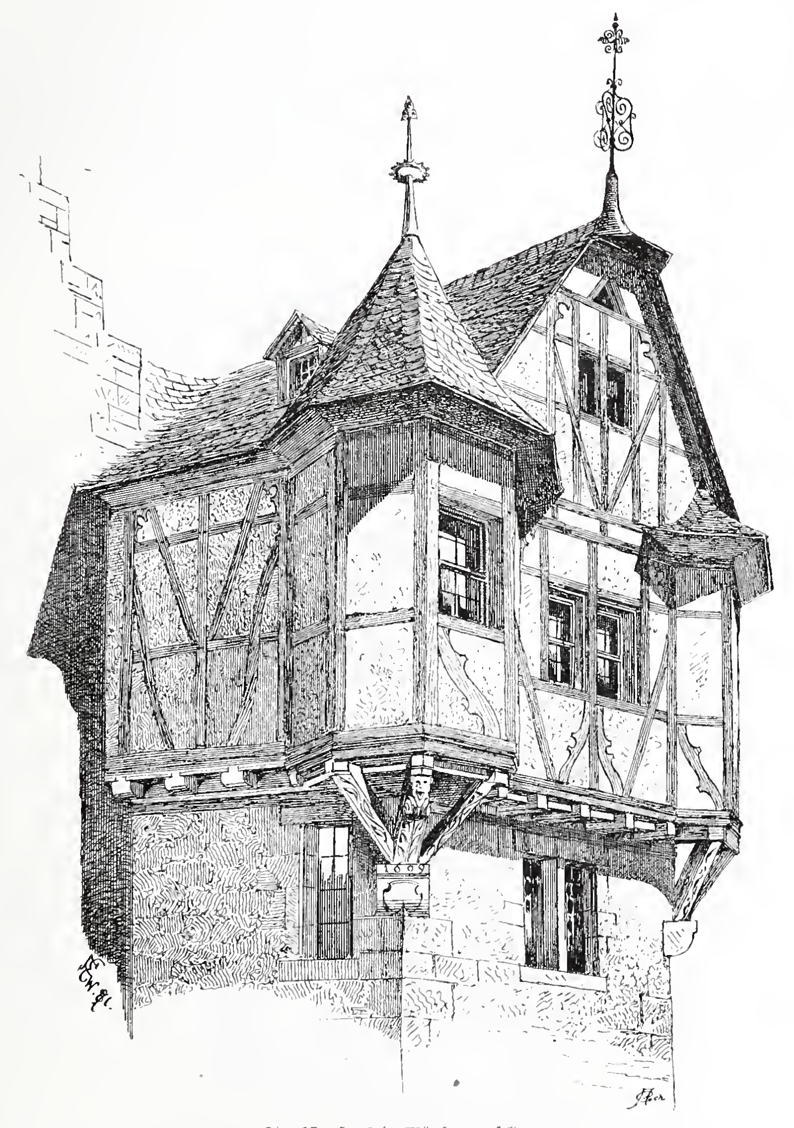


Fig. 17. Haus in Münstermayfeld.

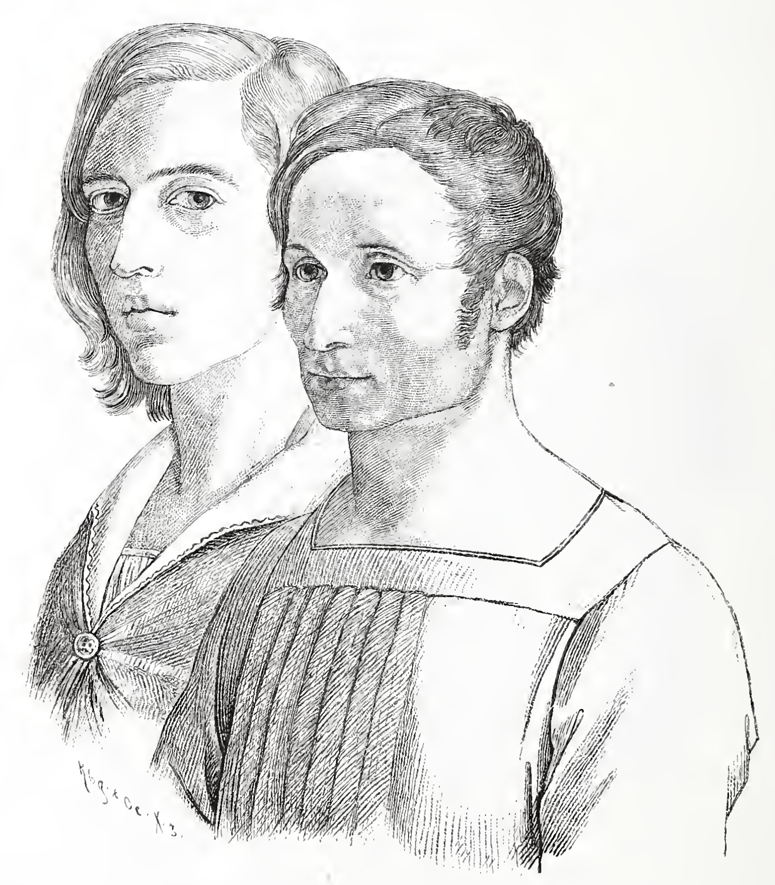
(Fig. 17). Einfache Knopfausbildungen von schöner Wirkung in Gondorf. Die meisten dieser Bekrönungen sind in ihren Höhen- und Breitendimensionen sehr gut abgewogen.

(Fortsetzung folgt.)

Meisterwerke des Stifts Neuburg.

Mit Illustrationen.

Unter diesem Titel erscheint im Verlage von Friedrich Bruckmann in München eine durch Lichtdruck vervielfältigte photographische Nachbildung einer Auswahl der reichen Sammlung, welche ursprünglich aus dem Schlosserschen Nachlasse herrührt, dann aber durch ihren gegenwärtigen Besitzer, Herrn Senator Freiherrn von Bernus, in sorgfältigster Auswahl und mit feinem Sinn für den künstlerischen Wert vermehrt worden ist. Freilich wird es noch mancher Serien bedürfen, bis der Schatz der Meisterwerke gehoben ist. Indessen



Overbeck und Cornelius.
Nach einer Handzeichnung der beiden Künstler von 1812, im Stift Neuburg.

zeigen schon die vorliegenden zwei Serien mit zusammen zwölf Blättern, wie bedeutend er für Kunst und Kunstgeschichte ist, und lassen zugleich die eine Richtung erkennen, nach welcher hin eine seiner Eigentümlichkeiten besonders reich entwickelt ist. Es ist die der neudeutschen Schule, deren Größe und Eigenart sich an ihre so verschiedenen und doch wieder in manchen Beziehungen so trefflich harmonirenden beiden großen Meister Cornelius und Overbeck knüpfte. Mit vollem Rechte muß daher an die Spitze der Sammlung jenes einzig dastehende Doppelporträt der beiden Künstler treten, welches sie ihrem Freunde C. F. Schlosser in Rom am 16. März 1812 in der Art widmeten, daß jeder des andern Porträt zeichnete und in der Art der Auffassung des Freundes seinen eigenen Charakter wiederspiegelte. So ist denn Overbeck hier nicht der passive Dulder mit dem asketischen Ausdruck, sondern seine immer noch milden Züge sind mit einer Kraft, mit einer Energie des gleichsam herausfordernd den Beschauer fixirenden

Blickes belebt, welche zeigen, daß sie durch den kampfbereiten Geist des Freundes durchgegangen sind, während dessen willensstarker Ausdruck zu dem ruhigen, die Welt durch die großen Augen still in sich aufnehmenden Beschauen gemildert ist, so daß uns fast die Seelen der beiden vertauscht vorkommen. So ist dies Doppelbild ein merkwürdiges Denkmal jenes Ausgleiches, jenes gegenseitigen Anschmiegens ihrer Denkungsweise, wie die Freunde sie gerade in jener ersten Zeit des Zusammenlebens versuchten und in mancher Beziehung erreichten. In beiden Zeichnungen aber überrascht und erfreut die jener Richtung eigene und gerade in ihren Hauptvertretern besonders sich zeigende Freiheit und Sicherheit des Stiftes, welche auch nach der technischen Seite hin dies Werk zu einem Meisterwerke stempelt. Leider giebt die ganz vortreffliche Reproduktion hier ebensowenig wie in den anderen Fällen das Verhältnis der Größe der Nachbildung zu der des Originales an. Dies hat hier etwa dreiviertel Lebensgröße.



Paulus' Abschied von den Ephesern.
Nach einer Handzeichnung von Cornelius im Stift Neuburg.

In der ganzen Stärke, man möchte sagen in der Wucht seiner leidenschaftlichen Empfindungsweise zeigt sich Cornelius in der gleichfalls dem Original gegenüber stark verkleinerten Federzeichnung, welche den Abschied des Apostel Paulus von den Ephesern darstellt, nach Kapitel 20 der Apostelgeschichte, speziell V. 37: „Es ward aber viel Weinens unter ihnen allen, und fielen Paulo um den Hals und küsseten ihn". Der Apostel hatte ihnen nämlich gesagt, „sie würden sein Angesicht nicht mehr sehen", und eben dieser Abschied fürs Leben berechtigt den leidenschaftlichen Ausdruck der Liebe und des Schmerzes, dem sich der Jüngling überläßt, der an der Brust und den Lippen des Apostels hängt. Das flatternde Haar, das wehende Gewand müssen dem Künstler zur Sprache werden, um den Seelenzustand zu verraten, ohne daß er sich nach seiner Art allzuviel um die realistische Wahrscheinlichkeit kümmerte, derzufolge diese Bewegung kaum berechtigt sein möchte. Rings herum aber stehen und knieen die Freunde, deren Schmerz ein ruhiger ist und sich mehr in stummer Betrübnis oder im Gebet

äußert. Nur ein Jüngling richtet sich unter den Betenden auf, um die Hand des Apostels zu küssen. Die Scene spielt sich vor der Stadt ab, deren Mauern und Zinnen einerseits den Hintergrund bilden, während andererseits das Wasser und die Schiffe an die bevorstehende Trennung erinnern. Die ausdrucksvollen Köpfe lassen deutlich zwei Quellen erkennen, aus welchen Cornelius damals ziemlich unvermittelt schöpfte: die Natur in den realistisch gehaltenen Gesichtern, von welchen das des am weitesten rechts stehenden Mannes mit gelocktem Haar das Porträt seines Freundes Schlosser wiedergiebt, und die ältere italienische Kunst, welcher die idealisirten Züge entnommen sind, wie sie der zweite knieende Jüngling links und der dahinter weiter nach rechts zu stehende, aus dem Bilde heraussehende Jüngling zeigen. So führt uns diese Zeichnung recht eigentlich in den Arbeitsprozeß des rastlos vorwärts strebenden, schon nicht mehr ganz jungen Meisters ein.

Nicht minder ist dies bei der etwa in derselben Zeit entstandenen Sepiazeichnung Overbecks der Fall, der Grablegung Christi, in deren Nachbildung der zarte Ton des Originals nicht ganz erreicht ist. Hier folgt der Künstler offenbar der Anregung des Freundes und versucht, nicht eben mit Glück, eine dramatischere Bewegung in die Scene zu bringen, als es sonst seine Art ist. Vielleicht hat auch das Vorbild Raffaels mitgewirkt, um ihn den Versuch wagen zu lassen, den beiden Trägern den Ausdruck des mühevollen Hebens zu geben und dadurch die Leblosigkeit des Getragenen um so wirksamer zu gestalten. Zumal der den Leichnam am Fußende hebende Mann ist mit seiner dem Zweck geradezu widersprechenden Art, den Körper zu fassen, von Gesuchtheit in der Haltung nicht frei zu sprechen. Sehr ergreifend kommt dagegen der Schmerz der Frauen zum Ausdruck, wenn man auch hier zugestehen muß, daß die eigentliche Stärke des Meisters nach anderer Richtung liegt, wie sie das nächste Blatt, die Auferweckung von Jairi Töchterlein, darbietet. Jener Zwischenzustand zwischen Schlaf und Wachen, Tod und Leben ist bei dem Mädchen meisterhaft getroffen, nicht minder die imponirende Ruhe des Herrn im Gegensatz zu der freudig erschreckten Mutter, dem anbetend staunenden Vater, zu den Jüngern, von welchen Petrus, in prächtigem Faltenwurf, den Vorgang mit durchdringendem Blicke verfolgt, während der milde Johannes hingebungsvoll das Haupt neigt. Auch dieser Johannes ist Freund Schlosser; ein Vergleich mit der Corneliusschen Auffassung desselben Mannes in 'Paulus' Abschied zeigt deutlich die Verschiedenheit der beiden Freunde. In seiner vollen Eigenart zeigt den Meister aber die dritte Zeichnung, die heilige Familie mit Johannes und dem Lamm. Overbeck hat diesen Gegenstand bekanntlich in einem Ölbilde behandelt, welches in der neuen Pinakothek zu München sich befindet. Diese Zeichnung ist nun nicht etwa eine Studie zu jenem Bilde, sondern erst nach dessen Vollendung angefertigt, um dem Kupferstecher Felsing als Vorlage zu dienen. Die Abänderungen ergeben sich somit dem Bilde gegenüber als Korrekturen und zeigen, wie der Meister bei noch reiferer Durcharbeitung seinen Gegenstand gestaltet hätte. So ist besonders die Haltung des Kopfes Christi anders geworden, wodurch die allzustarke Untersicht auf dem Bilde vermieden ist. Der kleine Johannes ist nicht mehr blos anstaunend, sondern seine rechte Hand hat den Kopf des Lammes losgelassen und liegt beteuernd auf der Brust, das Gesicht selbst aber ist anbetend dem Christuskinde zugewandt: die mehr genrehafte, eine menschliche Beziehung betonende Auffassung des Bildes ist mit aller Entschiedenheit in die rein religiöse übergegangen, der Grundstimmung des Künstlers entsprechend. Auch sonst zeigen sich noch viele Abänderungen, die kaum irgend etwas ganz unberührt lassen und nicht nur den Grundcharakter energischer hervortreten lassen, sondern das Ganze entschieden malerischer gestalten als das Bild selbst. Zugleich aber möchte hier die durchaus nicht sklavische Anlehnung an italienische Vorbilder, sondern eine der eigenen Natur entsprechende Verarbeitung der aus ihnen gewonnenen Anregungen aufs deutlichste hervortreten. Daß auch hier wieder eine bewundernswerte Delikatesse der Zeichnung vorhanden ist, bedarf kaum der Erwähnung. (S. die Abbild. in Lichtdruck.)

Als dritter schließt sich diesem Bunde Philipp Veit an, der in zwei Blättern vertreten ist, zunächst in einer höchst malerisch gehaltenen in Kreide gewischten Zeichnung, die uns den Künstler zur Zeit seiner Ankunft in Rom 1815 zeigt und in der Art der Auffassung und Darstellung den malerischen Sinn verrät, welcher diesem Künstler eigentümlich ist und welcher ohne seine

Berührung mit der vorzugsweise zeichnerischen Richtung der neuen Schule sich bedeutender entwickelt hätte, als es geschehen ist, selbst als er gegen Ende seiner Wirksamkeit das Versäumte nachzuholen suchte, wie seine letzten Werke in so merkwürdiger Weise es offenbaren; ganz der Richtung der Freunde ergeben zeigt er sich in dem zweiten Blatte, das aus dem Jahre 1845 stammt, der h. Genovesa, welche im Anblick des Kruzifixes vertieft ist, während der Sohn ein ob der bevorstehenden Berührung die Ohren vorsichtig spitzendes Häschen zu streicheln versucht, welchem Beginnen die Hindin mit pflegemütterlichem Behagen ruhig zusieht.

Von ganz besonderem Interesse und hervorragender Schönheit sind die Blätter desjenigen Meisters, der sich an Overbeck anschließt, des noch heute in trefflicher Weise wirkenden Steinle, in dessen Brust zwei Seelen wohnen, die kirchlich fromme, welche ihn zu Schöpfungen auf religiösem, und zwar vorzugsweise konfessionell beschränktem Gebiete antreibt, und die rein dichterische, echt künstlerische, welche ihn befähigt, jene köstlichen Werke zu schaffen, wie seine Märchen- und seine Shakespeare-Kompositionen. In diese rein poetische Richtung gehören diese beiden Blätter, der in sich versunkene, ganz nur seinen Tönen lebende Violinspieler, der hoch oben im Turmfenster sitzt und in dessen Seele das Treiben der tief unten liegenden Welt verklärt wiederklingt, und der Turmwächter, welcher von seiner einsamen Höhe herab den sehnsüchtigen Blick in die Tiefe sendet, an der sein Herz hängt, während ihn seine Pflicht in die luftige Höhe bannt, wo die Schwalbe ihr Nest baut, er aber einsam träumt. Auch hier ist die Zeichnung trefflich und macht vielleicht noch einen harmonischeren Eindruck als die entsprechenden Bilder in der Schackschen Galerie, deren bedeutenden Eindruck indessen niemand vergessen wird, der sie in sich aufgenommen hat.

Das letzte Blatt nach Handzeichnung giebt uns eine Scene aus Faust von Fellner, dem Frankfurter Meister, von welchem noch mancherlei zeichnerische Schätze der allgemeinen Verbreitung harren. Er gehört der historischen Richtung innerhalb der neudeutschen Schule an und hat in dieser Beziehung mehr Verwandtschaft einerseits mit Franz Pforr, dem er es in der historischen Treue des Beiwerkes gleich thut, andererseits mit Rethel, mit dessen großer Auffassungsweise manche von Fellners Zeichnungen rivalisiren können, wie die zum Nibelungenliede oder die des geräderten Grafen, offenbar jenes unglücklichen Helfers beim Morde Kaiser Albrechts, der die Rache der blutdürstigen Königin durch dreitägiges Todesschmachten mit gebrochenen Gliedern auf dem Rade büßen mußte, indessen seine Gemahlin vor Schmerz und Jammer vergehen wollte und ihn dennoch in der furchtbaren Not nicht verließ. Hier haben wir jene Scene am Brunnen, wie Gretchen nicht mehr so tapfer schmälen kann wie sonst, während die Genossin es offenbar trefflich fertig bringt. Gretchen merkt nicht, daß ihr Krug schon längst voll ist: das fremde und das eigene Schicksal überwältigt sie. Vielleicht aber ein noch größeres Interesse weiß der Künstler auf die Umgebung zu lenken, das Treiben auf dem Markte, den scharmirenden Landsknecht, die würdevoll einherschreitenden Bürger, die lustige Zechgesellschaft, das sich bäumende Pferd neben dem geduldigen Rindvieh, den Bauer und die langbezopfte Magd — alles lebensvoll, die Leute im Kostüm der Zeit, nicht minder aber auch die Scenerie des Platzes zeitgemäß.

Der Schluß der beiden Serien bringt Nachbildungen der beiden Goethebilder auf Stift Neuburg, des Bildes von Joh. Melchior Kraus aus dem Jahre 1776, welches uns das doch wohl nicht ganz getreue Profil Goethe's giebt — er betrachtet eben begeistert einen Schattenriß —, sowie des Bildes von Gerhard von Kügelgen aus dem Jahre 1810, das den reifen Mann und Minister in voller Vorderansicht mit den großen braunen Augen und der gebietenden Stirn charakteristisch wiedergiebt.

So zeigen uns diese beiden Serien in der That eine Reihe bedeutender und nach mancher Richtung hin höchst interessanter Werke, und es ist nur zu wünschen, daß auch die weiteren Schätze der Sammlung auf diese Weise allgemein zugänglich gemacht werden. Ihr Besitzer hat in der liebevollsten Weise die Herausgabe derselben derart ermöglicht, daß der Preis ein geringer sein kann: seine Absicht war, sie möglichst vielen, besonders aber den Künstlern, zugänglich zu machen. Und in der That dürfte für diese der Gewinn kein geringer sein, wenn die Erkenntnis von der Bedeutung einer guten Zeichnung wieder mehr Platz griffe, die neben einem

guten Kolorit sehr wohl bestehen kann und stets die solide Grundlage einer wirklich wertvollen Entwickelung der Malerei bilden muß. Diese Grundlage ist in neuer Zeit leider oft genug verloren gegangen. Sie wiederzugewinnen, dazu kann aber nichts mehr beitragen als das Studium dieser ersten Meister unseres Jahrhunderts, die, weil es mit ihrem Malen meist nicht sonderlich bestellt war, von den jüngeren Generationen gern über die Achsel angesehen werden. Und dennoch war nicht nur ihr Wollen, sondern auch nach dieser Seite hin ihr Können ein großes, das wohl verdient, mit Ehrfurcht betrachtet und mit Eifer befolgt zu werden.

Veit Valentin.

Das neue Museum Poldi-Pezzoli in Mailand.

Von Gustav Frizzoni.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Ein paar Schritte weiter finden wir auf einem ähnlichen Gestell ein Bild seines Zeitgenossen und Mitbürgers Andrea Solari, das von allen Bildern der Sammlung am meisten geeignet ist, die Besucher anzuziehen. Wir sprechen von dem Ecce Homo, einem wirklich einzigen Bilde, sowohl was die Wahrheit im Ausdruck als was die sorgfältige, wundervolle Zeichnung und Ausführung betrifft; jedes Detail trägt den Stempel der erstaunlichsten Vollendung. Der Erlöser, beinahe en face genommen, die Hände auf der Brust gekreuzt, hebt sich herrlich von dem schwarzen Hintergrunde ab (Fig. 4). Einige Thränen und die Blutstropfen, die von der Dornenkrone niederfallen, sind mit auffallendem Naturalismus behandelt, beeinträchtigen aber nicht im geringsten die psychologische Seite des Vorgangs, der in dem Ausdruck eines demütig und ergeben erduldeten Leidens Genüge geschieht. Derselbe Gegenstand wurde öfter von Antonello da Messina behandelt (wie man es in verschiedenen Sammlungen von Venedig, Genua, Vicenza und in England beobachten kann), einem Maler von bekanntlich streng realistischer Tendenz; Solari nähert sich ihm in diesem feinen Bilde entschieden in der Art und Weise, wie er den Gegenstand verkörpert, aber in der geistigen Auffassung übertrifft er den Messinesen.

Aus der Galerie des Grafen Archinto sind zwei Bilder in die Casa Poldi übergegangen, robuste Heiligenfiguren von Bartolommeo Montagna, vermutlich Fragmente eines Altarbildes, das wohl die Madonna in der Mitte zeigte. Auf dem einen Bilde erblicken wir den heiligen Paulus, aufrecht stehend mit dem Schwert, auf dem andern den büßenden heiligen Hieronymus. Die gesunde, kräftige Natur des strengen vicentinischen Meisters kommt in diesen beiden Heiligen wunderbar zum Ausdruck. Auch seine Art, die Landschaft aufzufassen, verdient Beachtung. Er malt meist regelmäßige Dolomitfelsen, die er durch kleine episodische Zufälligkeiten malerisch zu beleben weiß.

Was in demselben Zimmer die zwei Bilder betrifft, welche ohne weiteres einem andern höchst charakteristischen Quattrocentisten zugeschrieben werden, nämlich dem Cosimo Tura, also dem Hauptpfeiler der ferraresischen Kunst des 15. Jahrhunderts, so zweifeln wir nicht, daß bei strengerer Prüfung und gelegentlicher Confrontirung mit beglaubigten Bildern des Meisters diese beiden nie als Werke seiner Hand hätten bezeichnet werden können. Dies gilt hauptsächlich von der Carità, einer weiblichen sitzenden allegorischen Figur, um welche drei Putten herumtanzen. Wer auf die Individualität des Meisters achtet, welcher das größte Gewicht auf das Verständnis der menschlichen Gestalt legt, wird sogleich erkennen, daß die Modellirung äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm hat, aber nicht seinen ausgeprägten persönlichen Charakter trägt.

Ein anderes Heiligenbild, das des büßenden Eremiten Hieronymus, ruft keinen solchen Widerspruch hervor. Es ist dies eine sorgfältige schöne Arbeit des lieblichen Luini. Hier weist Alles

auf diesen Meister hin, und auch der Bezeichnung „Jugendarbeit", die der Katalog enthält, müssen wir beipflichten. Dafür spricht vornehmlich ein Zug von frommer Unschuld, der das ganze Bild durchweht. Es ist schwer zu sagen, ob der Anblick des Heiligen die Seele mit größerem Entzücken erfüllt oder derjenige der reizenden Landschaft, in deren Hintergrunde der Blick auf hohen Bergspitzen weilt, im Vordergrunde auf lieblichen Hügeln und klaren Teichen, auf deren hellem Spiegel sich Schwäne schaukeln. Gemalt ist das alles mit wunderbar klaren und satten Farben.

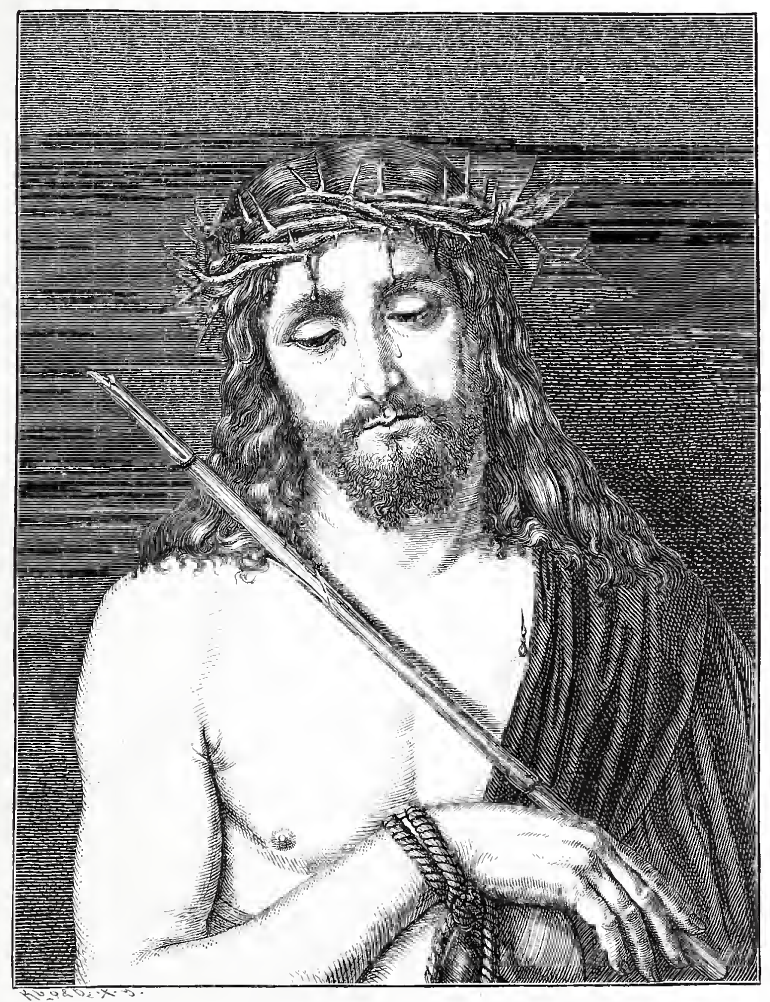


Fig. 4. Ecce Homo. Von Andrea Solari.

Hingegen können wir nicht begreifen, wie ein kleines Bild, das den Tobias darstellt, wie er vom Erzengel Rafael seinem blinden Vater zurückgebracht wird, als etwas besonders Beachtenswertes in den Vordergrund geschoben werden konnte. Dieselbe reizende Komposition, in chiaroscuro, findet sich in der Ambrosiana. Luini zeigt sich darin in seiner ganzen Süßigkeit und Anmut, und die Ausführung verrät ihn in der offenbarsten Weise (Fig. 5). Aber das Gemälde der Casa Poldi ist nichts als eine Kopie; ihr Urheber hatte keine Idee von der Weichheit, Klarheit, Durchsichtigkeit der Töne, welche gerade Luini und seine Zeitgenossen charakterisirt.

Schenken wir unsere Aufmerksamkeit lieber dem dahinter befindlichen Bilde von Antonio Vivarini; wir haben es hier mit einem Meister zu thun, der außerhalb Venedigs nur selten vorkommt und einen interessanten Moment in der ersten Entwickelungsperiode der venetianischen Kunst des 15. Jahrhunderts darstellt. Man kennt seine intime Freundschaft mit einem

Maler deutschen Ursprungs, der gewöhnlich Johannes Alamannus genannt wird und den man wohl mit Recht als aus der kölnischen Schule, wo damals der berühmte Meister Stephan Lochner blühte, hervorgegangen bezeichnet. In dem Gemälde der Casa Poldi läßt sich der fremde Einfluß genau nachweisen. Es ist eine Madonna auf dem Thron, von Engeln umgeben. Das Bild ist nicht bezeichnet und daher schwer festzustellen, ob es ganz von dem Muraneser Meister Antonio stammt oder ob der deutsche Kollege daran mitgearbeitet hat. Jedenfalls erinnert der Thron mit seiner durchbrochenen Arbeit, im gotischen Stil, ebenso wie die rundlichen Gesichter von besonders heller, beinahe milchweißer Carnation, endlich auch die blonden Haare an den berühmten Kölner Meister.

Sehr selten sind auch Bilder von Giovanni Boccati aus Camerino, einem mittelitalienischen Maler, von welchem sich zwei große Gemälde in der Galerie zu Perugia finden. Bei ihm streift die Einfalt ans Groteske; in der Sammlung Poldi ist ein Bild von diesem Meister, wohl seinen besten Schöpfungen angehörend, das unter den lombardischen und venetianischen Kunstschätzen sich sehr sonderbar ausnimmt. Es stellt die h. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Throne vor, unten und seitwärts betende und singende Engel.

In der nächstfolgenden Madonna, die dem göttlichen Kinde die Brust reicht, erkennt jedermann sogleich eine Wiederholung, wenn auch mit einigen Variationen, des schon citirten, dem Lionardo zugeschriebenen Bildes aus der kaiserlichen Galerie in Petersburg. Bernardino de Conti, welchem es zugeschrieben wird, ist ein unmittelbarer Schüler des Lionardo da Vinci. Daß das Bild nach einem berühmten Vorbilde gemacht ist, läßt sich aus dem Umstande schließen, daß mehrere gleichzeitige Kopien davon auf uns gekommen sind. Unseres Wissens befand sich eine derselben in der Galerie des Grafen Giberto Borromeo, eine andere von kleineren Dimensionen in der Sammlung des verstorbenen Herrn His de la Salle in Paris. Dazu kommt noch, daß in der kostbaren Handzeichnungensammlung Vallardi's, die schon seit mehreren Jahren dem Louvre einverleibt ist, sich eine Zeichnung von äußerster Feinheit befindet, offenbar eine Studie zu dem Kopfe der hier besprochenen Madonna. Daß dieser Kopf, zum Unterschiede von den anderen Bildern, von der Hand des Lionardo selbst stammt, beweist die Vollendung sowohl des Entwurfes als der Ausführung und der bezeichnende Umstand, daß die Schattenstriche der gewöhnlichen Richtung entgegengesetzt laufen, was bei keinem andern Meister als bei Lionardo vorkommt (Fig. 6). Ob wir nun hieraus schließen sollen, daß die Studie unmittelbar zu einem verlorenen Bilde des Lionardo gedient habe, oder ob sie für seine Schüler das Thema für daraus zu entwickelnde Kompositionen abgab: diese Streitfrage vermögen wir nicht zu entscheiden. Aber mit Bestimmtheit läßt sich behaupten, daß selbst das beste von diesen Bildern, das Petersburger, keine genügenden Anhaltspunkte darbietet, um es für ein Werk des Meisters selbst erklären zu können.

Von den übrigen Bildern, meist von untergeordneter Bedeutung, welche die Wände dieses Saales füllen, seien noch genannt: eine nicht wertlose kleine Mönchsfigur von Francesco Francia; der Kopf einer Heiligen in Tempera, auf Leinwand, ohne genügende Berechtigung, wie wir glauben, dem Lorenzo Costa zugeschrieben; der Kopf, zwar vom Restaurator stark modernisirt, dürfte wohl dem Pinsel des sympathischen Bonsignori aus Verona entstammen; dann ein kleiner heiliger Sebastian von Crivelli; eine etwas beschädigte h. Familie von Lorenzo Lotto; eine Predelle von Bonifazio Veronese; ferner kleine Landschaften von Zuccarelli, Guardi, Bellotto, einige Bilder von Tiepolo und verschiedene andere, mit nicht immer verläßlichen Namen bezeichnete Werke. — Ein Bild, das keinen Zweifel aufkommen läßt, ist die Halbfigur eines h. Antonius von Giuseppe Ribera, lo Spagnoletto; die Malerei ist wohl ein wenig roh, aber sie zeigt eine eigentümliche Kraft in der Pinselführung und originelle Gegensätze von Licht und Schatten. Hier müssen wir auf ein anderes Gemälde dieses Meisters hinweisen, welches die Sammlung Poldi kürzlich erworben hat und das in seiner Art sehr bemerkenswert ist. Es ist das Porträt eines Prälaten in ganzer Figur, schwarz gekleidet, von düsterem unheilverkündenden Ausdruck, — der Inquisitor, wie er leibt und lebt. Der Kopf ist meisterhaft gemalt, voll Leben und Plastik. Die Rechte stützt sich auf einen neben dem Prälaten liegenden Löwen, die Linke ruht am Gürtel. Unten liest man: Jusepe de Ribera espaniol

valenciano f. 1638. Das Bild hat im Augenblick, wo wir dies niederschreiben, noch keinen festen Platz gefunden.

Aber lassen wir diesen unheimlichen Maler jetzt bei Seite und begeben wir uns in reinere Lüfte, in den letzten Raum der Galerie! Da finden wir ein kleines Bild in schön gearbeitetem Rahmen, auf einem Piedestal, welches die h. Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei Engeln darstellt; der Katalog bezeichnet dasselbe als Perugino — oder als Jugendarbeit von Raffael. Dergleichen Schwankungen sollten bei dem Stande unserer Forschung heutzutage nicht mehr vorkommen. In diesem Bilde, so anziehend und verdienstvoll es auch sein mag, spricht alles dafür, daß es ein Werk des Vanucci ist, während jene ideale Weihe, von der alle frühen Arbeiten Raffaels durchdrungen sind (von den Verschiedenheiten der Typen und Formen hier gar nicht zu sprechen), ihm vollständig abgeht.

Eine Perle der Sammlung ist das daneben aufgestellte kleine Triptychon, über welches der Katalog sich ebenfalls mit unmotivirter Unsicherheit äußert. Der Urheber desselben ist, nach dem ganzen Charakter des Werkes zu schließen, nicht Fra Bartolommeo della Porta, sondern sein Freund und Genosse Mariotto Albertinelli, wie Lermolieff in seinem neuerdings erschienenen Buche (S. 87) zur Genüge nachgewiesen hat. Die Malerei ist von einer Sorgfalt und Feinheit, daß man auf den Gedanken kommt, der Künstler habe in dieser Hinsicht es den besten Vlamändern des 15. Jahrhunderts gleich thun wollen; damit verbindet sich aber ein Adel und eine Grazie der Erscheinung, welche der italienischen und vornehmlich der florentinischen Kunst jener Zeit eigen sind. Man kann sich in Wahrheit nichts Anmutigeres vorstellen als dieses kleine Altarwerk, in dessen Mitte die h. Jungfrau sitzt, mit dem Kinde an der Brust, und auf dessen Flügeln im Innern die hh. Katharina und Barbara auf hellem, leuchtenden landschaftlichen Hintergrunde dargestellt sind, während die Außenseiten, wie so häufig, eine grau in grau gemalte Verkündigung zeigen. Das im Innern angebrachte Datum MD läßt uns erkennen, daß der Künstler damals in seinen Jugendtagen den ganzen geistigen Reiz des Quattrocento bereits mit der vollen Meisterschaft eines zart abgestuften Kolorits zu verbinden wußte, wie dies sonst nur im weiteren Verlaufe des 16. Jahrhunderts anzutreffen ist.

Indem wir weitergehen, kann es uns nicht in den Sinn kommen, mit einem solchen Meisterwerke das unter Nr. 140 angereihte Bild zu vergleichen, welches die Begegnung der Maria mit der h. Elisabeth zum Gegenstande hat. Wir erwähnen dasselbe nur, weil es inschriftlich den Namen des Malers Antonio Pyrrhi (sic!) trägt, dessen bereits früher gedacht wurde, und der hier in die Weise Perugino's hineinschlägt, obwohl er in Wahrheit der Schule der Zaganelli von Cotignola angehört. — Auch das Bild von Cesare Tamaroccio an der andern Seite des Fensters (Nr. 136) hat mehr ein historisches Interesse, da es den bei Gelegenheit der Restauration auf den Säumen der Gewänder gefundenen Namen des Künstlers trägt und dadurch bezeugt, daß derselbe einer der Gehilfen des Francia und des Costa war bei deren Ausmalung der Kapelle der heil. Cäcilia in Bologna.*) In beiden Werken erweist er sich als Schüler des Costa, doch von mittelmäßigem Rang und namentlich schwach in der Zeichnung.

Dagegen zählt zu den wundervollsten Bildern der Sammlung die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von Andrea Solari. Der auf das Knie gesunkene h. Joseph bietet lächelnden Antlitzes einige Früchte dem Christuskinde dar, welches ihm von der Madonna dargereicht wird. Ringsum breitet sich eine reiche Landschaft aus, welche namentlich dem Hintergrunde einen seltenen Reiz verleiht. Das Ganze ist in einer Farbe von unbeschreiblicher Energie und überraschender, emailartiger Transparenz gemalt und verbindet damit die dem Künstler eigentümliche, bis ins kleinste Detail gehende Sorgfalt der Durchbildung. Auf dem beigefügten Cartellino steht: Andreas de Solario Mediolanensis anno 1515.

Wenn auch nicht mit solcher Evidenz begegnen wir dem Meister wieder in einem in der Nähe hängenden kleinen Bilde, das — wenn wir nicht fehl gehen — der Jugendzeit Solario's

*) Man vergl. des Verfassers Aufsatz über die Fresken dieser Kapelle in der Zeitschrift „Il Buonarroti“.

angehört und an seine Beziehungen zu den bedeutendsten Quattrocentisten Venedigs gemahnt. Das auf einer Brüstung sitzende Kind, mit einem Buch in der Hand, unterstützt von der Madonna, ist ganz nach Art des Alvise Vivarini und Basaiti erfunden.

Unter den neueren Acquisitionen der Galerie sei ferner die lebensgroße Figur eines heiligen Mönchs hervorgehoben, ein Werk des Bartolommeo Corradini, gen. Frate Carnevale



Fig. 5. Heimkehr des jungen Tobias. Von Bernardino Luini. Mailand, Ambrosiana.

(Nr. 131), dessen Pendant, der Erzengel Michael, vor einigen Jahren aus der Sammlung des Malers Fidanza in Mailand in die Londoner Nationalgalerie übergegangen ist. Von den bedeutenden wissenschaftlichen und künstlerischen Qualitäten dieses würdigen Schülers des Pier della Francesca besitzt Mailand ein anderes bezeichnendes Zeugnis in dem großen Bilde der Brera (Nr. 175), der Widmung des Federico di Montefeltre, Herzogs von Urbino; dasselbe zeigt sich in dem Gemälde der Casa Poldi, welches zwar von der Zeit hart mitgenommen war, aber von seinem letzten Restaurator, Cav. Luigi Cavenaghi, kundig und geschickt wieder in Stand gesetzt worden ist. In der Gestalt des Mönchs herrscht ein gesunder Realismus vor, der sich in treuer Nachahmung der Natur geltend macht. Die Rückwand oder

Brüstung, welche den Hintergrund bildet, zeigt Gliederungen und Details, die nur ein architektonisch geschulter Künstler geschaffen haben kann und welche die Angabe Vasari's bekräftigen, daß Carnevale der Lehrer des großen Bramante war.

Senken wir den Blick ein wenig, so fällt derselbe auf ein zweigeteiltes Bild, welches den edelsten und zartesten Schöpfungen des stets liebenswerten Bernardino Luini beizuzählen ist. Welche Weichheit und welche Schönheit zugleich herrscht in dem Antlitze dieses kreuztragenden Christus, mit seinem so durchaus italienischen Typus! Der gemeine Ausdruck des



Fig. 6. Studienkopf. Handzeichnung von Lionardo da Vinci. Paris, Louvre.

hinten stehenden Kriegsknechts bildet einen lebhaften Gegensatz zu dem Erlöser, welcher seinen Blick rückwärts wendet zu der schmerzgebeugten Mutter und der sie begleitenden Maria Magdalena. Das Ganze ist mit einer Morbidezza und in einer Harmonie der Töne durchgeführt, welche den Glanzpunkt der lombardischen Schule bezeichnen.

Von den übrigen Werken lombardischer Abkunft, welche dieses reich ausgestattete Gemach zieren, will ich nur noch ein kleines, auf einem besondern Gestell vor der Wand aufgestelltes Bildchen hervorheben, welches in einer Komposition von offenbar Lionardo'scher Erfindung den höchsten Reiz der koloristischen Behandlung besitzt. Wer würde nicht in der beigefügten Abbildung (Fig. 7) sofort erkennen, daß diese Maria, die sich gegen den Kleinen herabneigt, welcher eben das Lämmchen besteigen will, aus dem Bilde der heil. Anna im Louvre entlehnt ist? Es fehlt nur die h. Anna selbst, und die Madonna sitzt hier auf einer Bo=

denerhebung. Der Boden, sowohl des Vorder- als des Hintergrundes, soweit ihn die Figuren freilassen, bekundet mit Evidenz die Hand des Künstlers, wenn man andere Werke desselben in Vergleichung zieht, z. B. das unvollendete Bild in der Brera; es ist kein Anderer als der Mailänder Gian Petrino, der bekannte Schüler Lionardo's. Es ist wahr, daß derselbe sonst selten in so günstigem Lichte sich zeigt, aber hier handelt es sich eben um ein Bild von sehr kleinen Dimensionen, auf dessen Vollendung er die größte Sorgfalt verwendete, indem er sich selbst zu übertreffen und seinem großen Lehrer und Meister, dem er die Idee zu dem Werke verdankte, Ehre zu machen strebte.



Fig. 7. Madonna. Von Gian Petrino.

Wir beschließen die Aufzählung der Bilder mit dem bedeutendsten aller dieser Meister des Quattrocento, mit Andrea Mantegna. Es handelt sich nur um ein kleines Bild auf Leinwand, das durch Auswachsen der Farben und einige Restaurationen etwas nachgedunkelt hat, trotzdem aber vollauf genügt, um die unvergleichlichen Eigenschaften des Klassikers unter den Klassikern der Renaissance erkennen zu lassen. In dieser zarten Madonna, welche das schlafende Kind fest in den Armen hält, finden wir mit der dem Meister eigenen Vollendung der Modellirung einen Seelenausdruck verbunden, welcher sonst bei dem strengen Paduaner Meister selten anzutreffen ist. Wir haben deshalb ganz besonders auf das kleine Bild hinweisen wollen.

Nachdem wir noch einen Blick geworfen haben auf ein blondhaariges, leider ganz modernisirtes Frauenbildnis von Palma Vecchio, führen wir den Leser endlich in den Waffensaal, um damit unsern Gang durch die Casa Poldi zu beendigen. Der Saal ist nach

Art eines mittelalterlichen Burggemachs im gotischen Stil angelegt und verziert und enthält nicht weniger als 1128 größere oder kleinere Gegenstände, Waffen, Rüstungsstücke u. s. w., teils aus den berühmten Mailänder Werkstätten, teils orientalischen Ursprungs. Die Mitte des Gewölbes ziert eine türkische Standarte aus rotem Seidenstoff mit goldener Inschrift; unter den Trophäen, welche die Wände füllen, bemerkt man zahlreiche schön geätzte und mit Gold verzierte Eisenarbeiten der besten Zeit. Die beiden Glasschränke inmitten des Saales enthalten Helme der verschiedensten Form und Arbeit, ferner Schwerter und Dolche spanischer und italienischer Provenienz aus dem 14. bis 18. Jahrhundert. Die Details dieser Gegenstände, sowie die in den Fensterkästen enthaltenen wertvollen Waffen, Jagdgeräte, Pistolen u. s. w. müssen wir den Spezialforschern überlassen.

Das Gesagte genügt, um den Lesern eine Vorstellung zu geben von der Mannigfaltigkeit der Poldi'schen Hinterlassenschaft und von dem hohen Wert einzelner Stücke dieser Sammlung, welche durch einen seltenen Akt der Liberalität dem Studium der Kunstfreunde geöffnet ist. So sehr wir dieses anerkennen, so manches bleibt andererseits zu beklagen, wenn man die Art ins Auge faßt, in welcher sich die meisten Gegenstände, und darunter gerade die kostbarsten, dem Besucher präsentiren. Die Räumlichkeit ist viel zu beschränkt für eine solche Masse von Kunstwerken, und das in einem Palast, welcher zu den größten Mailands zählt und durch einen einfachen Willensakt des reichen Besitzers leicht in seiner Ganzheit für Museumszwecke hätte bestimmt werden können. Durch einen solchen Akt der Munificenz würden sich gewiß viele andere Besitzer von Kunstwerken dazu veranlaßt gesehen haben, durch ähnliche Vermächtnisse die Sammlung zu bereichern und den Palazzo Poldi auf diese Weise allmählich in ein seiner Größe entsprechendes umfassendes städtisches Museum umzugestalten. So wie die Sachen heute stehen, bleibt uns nur die Hoffnung, daß es der Gemeindeverwaltung der Stadt mit der Zeit gelingen werde, mit den Erben der Poldi'schen Verlassenschaft, welche ja die Sprossen einer der vornehmsten Familien Mailands sind, ein Abkommen in dem gedachten Sinne zu treffen. Vor allen Dingen sollte man dann die Anfänge des städtischen Museums, welche jetzt in dem abgelegenen Lokal inmitten der Giardini pubblici ungünstig genug untergebracht sind, in die Räume des weiten Palazzo Poldi übertragen.

Kunstlitteratur.

Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Mit Unterstützung des k. preußischen Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten herausgegeben von Paul Laspeyres. Nach älteren Publikationen und neuen Aufnahmen von W. Bubeck u. a. Berlin und Stuttgart, W. Spemann. Erstes Heft. 1881. VI u. 4 S. Text mit 6 Bl. Tafeln. Fol.

Es waltet neuerdings ein eigener Unstern über den Publikationen der Renaissancebauwerke Italiens, namentlich der aus dem Kernlande und aus der Frühzeit stammenden, von denen wir am liebsten und gewiß mit dem meisten Nutzen für die heutige Kunst genauere Kunde erhalten möchten. Das vorzügliche Werk von Förster und Gnauth ist gleich nach dem ersten Anlauf stecken geblieben; — wir fürchten, für immer. Auch von dem praktisch und weit angelegten „Italienischen Skizzenbuch" L. Gmelins liegen bis jetzt nur wenige Hefte vor. Das besonders für die florentinische Frührenaissance vielversprechende Werk von Mazzanti und Lungo schreitet ebenfalls höchst langsam vorwärts und leistet in seinem artistischen Teile auch nur sehr Mäßiges. Der erste Autor des oben bezeichneten Unternehmens endlich hat ins Grab steigen müssen, ehe noch der Anfang des von ihm seit Jahren gehegten und unter den schwierigsten Verhältnissen ins Werk gesetzten schönen Planes das Licht der Öffentlichkeit erblicken konnte. Ein Freund des Verewigten, H. Angelroth, bietet uns in ihm seine künst-

lerische Verlassenschaft; und es ist vornehmlich dem k. preußischen Unterrichtsministerium zu danken, daß dies überhaupt möglich wurde.

Der Gedanke, welchen Laspeyres durchzuführen unternahm, war der, von der Entwickelung der Kirchenbaukunst Italiens in ihrem ganzen Verlaufe vom Anfange der Renaissance bis zur Barockzeit ein erschöpfendes Bild zu geben. Es galt ihm „in erster Linie die überaus großartige Mannigfaltigkeit der Raumgestaltung, der Planentwickelung zur Anschauung zu bringen und die Raumschönheit erkennen zu lassen, soweit dies aus geometrischen Zeichnungen geschehen kann". Damit hat er das Lebensprinzip der kirchlichen Baukunst Italiens getroffen und darin liegt dann auch die Begründung für die weiten Zeitgrenzen, die er dem Werke gesteckt. Denn die Barockarchitektur ist bekanntlich als Raumkunst betrachtet so groß wie die Früh- und Hochrenaissance, sie redet nur in den Formen und im Ausdruck derselben, wie Burkhardt sagt, einen andern Dialekt. Da Laspeyres ferner vor allem ein „Anregungsmittel der Phantasie" für die gereiften praktischen Architekten und ein „schlichtes, nützliches, billiges Studienmittel für die baukünstlerische Jugend" bezweckte, so genügte ihm für die Reproduktion die Zinkätzung, und diese kann bei so trefflich gezeichneten Vorlagen, wie sie hier zur Verfügung standen, dem Zweck des Ganzen auch vollauf entsprechen.

Ursprünglich hatte der Autor die Publikation auf den Gesamtbereich Italiens auszudehnen gedacht. An Toskana, die Mark Ancona und Umbrien sollten sich Unteritalien und Sizilien, endlich die oberitalienischen Kirchen anschließen. Wie der Titel der vorliegenden Lieferung und der ihr beigedruckte Prospekt andeuten, wird man sich jetzt vorläufig auf Mittelitalien beschränken und in dem auf 74 Tafeln berechneten ersten Teil, welcher drei Abteilungen umfassen wird, zunächst Toskana, dann die Mark Ancona und Umbrien behandeln. Wie viel bisher nie Publizirtes wir da zu erwarten haben, lehrt ein Blick auf das bloße Verzeichnis, und zwar nicht nur aus den kleinen Orten, wie Pienza, Montepulciano, Borgo S. Sepolcro, Camerino, Città di Castello, Spoleto u. s. w., sondern auch aus dem architektonisch noch so wenig ausgebeuteten, hochinteressanten Siena und selbst aus Florenz, dessen berühmteste Architekten, Brunelleschi voran, bisher noch keineswegs eine erschöpfende Behandlung erfahren haben.

Die Tafeln beruhen zum Teil auf neuen, mit größter Genauigkeit ausgeführten Aufnahmen, sei es von Laspeyres selbst, sei es von Bubeck u. a. Zum andern Teil sind sie nach früheren Publikationen, z. B. nach den Werken von Förster, Isabelle, Sgrilli u. A. gezeichnet. Jedem Objekt ist ein ausführlicher, vielleicht hin und wieder etwas zu ausführlicher, Text beigegeben.

Die sechs Blätter der ersten Lieferung enthalten ausschließlich Werke von Brunelleschi, zunächst die Domkuppel, dann die Capella de' Pazzi, ferner S. Lorenzo, endlich den leider unvollendet gebliebenen interessanten kleinen Centralbau von S. Maria degli Angeli, sämtlich in Florenz. Von letzterer Anlage, welche ebenso sehr durch ihren reich gestalteten Grundplan wie durch die eigentümliche Lösung des Aufbaues unsere Aufmerksamkeit fesselt und in einigen Entwürfen zu St. Peter in Rom Nachklänge gefunden hat, existirten bisher nur einige ganzun genügende Abbildungen bei Agincourt.*) Die nach einer Skizze von A. Schubert angefertigte Planzeichnung nebst den Maßangaben im Text sind daher ganz erwünscht, so gern wir auch noch weitere Aufnahmen und Untersuchungen der bedeutungsvollen Ruine gesehen hätten.

Nach der im Vorwort gegebenen Andeutung ist auf einen raschen Fortgang der Publikation mit Sicherheit zu hoffen. Alle Freunde der Kunst Italiens werden darüber hoch erfreut sein.

C. v. Lützow.

---

*) Eben kommt dazu ein kleiner Grundriß in der Berliner Zeitschrift f. Bauwesen, 1881, Bl. 63, Fig. 1.

Kleine Studien über einige niederländische und deutsche Meister in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin.

(Fortsetzung.)

III.

„Strep, A., Maler, dessen Lebensverhältnisse unbekannt sind. Es finden sich Blumen- und Fruchtstücke von ihm, meistens Gläser und Schalen, die auf Tischen stehen.“ So Nagler im XVII. Bande von 1847.

Hiermit vergleiche man nun die beiden Beschreibungen bei Lenthe l. c.:

„Nr. 484. A. Strep. Auf Leinw., 32 Zoll breit, 30 hoch. In einer blau und weiß porzellainen Schüssel sieht man zwei Citronen und einen Pfirsich; daneben eine silberne Schale, ebenfalls mit einer Citrone und einem großen Glase, das halb mit Wein gefüllt ist, ferner eine rote Decke; alles auf der Ecke eines steinernen Tisches, hinter welchem noch etwas Architektur zu sehen ist.“

„Nr. 531. C. Strip. Auf Leinw. 32 Zoll breit, 30 hoch. Man sieht auf der Seite eines runden Tisches eine große weißblaue Schale, worin ein Pompelmuß (ostindische Apfelsine, auf Java oft von der Größe eines Menschenkopfes) liegt; daneben eine Citrone und ein Glas mit heraushängender Citronenschale; dahinter noch ein Glas.“

Der Verfasser des Inventarverzeichnisses der Großherzoglichen Galerie vom Jahre 1863 erkannte richtig, daß beide Bilder von einem und demselben Meister seien, führte sie aber unter dem Namen A. Strep auf. Mit dieser Etikette waren die Rahmen beider Bilder versehen, als der Unterzeichnete die Verwaltung übernahm. Die handschriftlichen Bemerkungen von Waagen enthalten nichts über dieselben. Der Grothsche Katalog vom Jahre 1792 aber nennt nur eines dieser Bilder (welches, ist aus der kurzen Angabe nicht zu ermitteln) und führt es mit dem Namen C. Striep auf.

Dies ist die richtige Bezeichnung. Denn eines der beiden Bilder, die zwei gleich große, wahrscheinlich auch zu einer und derselben Zeit gemalte Gegenstücke darstellen, trägt die deutliche Bezeichnung:

C. ſtriep.

Mit diesem Namen aber kommen wir auf den historisch beglaubigten Cristiaan Striep, welchen Houbraken um 1650 leben und Disteln und Kräuter in der Art des Otto Marsens malen läßt. Die Großherzogliche Galerie besitzt von letzterem eine ansehnliche Reihe von Bildern, die mit den beiden genannten Arbeiten von Striep nichts weiter gemein haben als die große Gattung des Stilllebens. Dagegen zeigt sich Verwandtschaft mit den Stücken des Willem Kalf, von denen die Großherzogliche Galerie drei ausgezeichnete Exemplare (eines von 1658

und zwei von 1663) besitzt, sodaß an Beziehungen zwischen diesen beiden Meistern gedacht werden kann. Vielleicht findet sich unter dem noch nicht ans Licht gekommenen Künstlerurkundenmaterial des Amsterdamer Archivs, aus dem wir dem Vernehmen nach die allerwichtigsten und zahlreichsten Aufschlüsse zu erwarten haben — sei es nur recht bald! — eine Aufklärung über den interessanten Stilllebenmaler C. Striep und sein Verhältnis zu W. Kalf. Den 19. Januar 1656 erwarb der Maler Christian Streep van den Bos das Bürgerrecht zu Amsterdam. Vgl. Scheltema, Aemstels Oudh. IV, 68. Wahrscheinlich ist dieser mit unserem Maler identisch. Wie das aber auch sei und werden möge: jedenfalls erschüttert C. Striep in hohem Grade das Fundament des Naglerschen A. Strep. Denn es ist außerordentlich wahrscheinlich, daß derselbe aus keiner andern als der falschen Quelle Lenthe's ins Künstlerlexikon gekommen ist.

IV.

„Sivur, F., Maler, ist nach seinen Lebensverhältnissen unbekannt. Es finden sich Seestücke von seiner Hand, meistens Schiffbrüche und Stürme vorstellend. Die Lebenszeit dieses Meisters ist nicht bekannt.“ So Nagler im XVI. Bande vom Jahre 1846.

Hiermit vergleiche man nun Lenthe Nr. 623:

„F. Sivur. Auf Holz, 23 Zoll breit, 16 ½ hoch. Verheerung, Tod und Schrecknisse sieht man hier auf dem Meere, da brennende und untergehende Schiffe, Menschen und Kostbarkeiten in die Tiefe der Wellen versinken. Links befindet sich eine hohe dunkle Felsenmasse, daneben ein Postament mit einer abgebrochenen Säule. Zur Rechten sind noch die oberen Segel des bereits gesunkenen Schiffes sichtbar.“

Dies Bild, das eine Seeschlacht zwischen englischen und türkischen Schiffen darstellt, ist links am Denkmal bezeichnet:

J. Stuivr. p.

Daß dieses Bild von demselben Meister stammt, von dem das unter Nr. 7 bei Lenthe beschriebene Bild gemalt ist, erkennt man beim ersten Blick: dieselbe Anordnung, dieselben Farben im Wasser, in der Luft, im Pulverdampf und an den Schiffen, sowie dieselbe geschickte, aber etwas manierirte dekorative Vortragsweise. Der Meister aber heißt diesmal nicht F. Sivur, sondern J. Stoor. Doch auch für diesen hat das Naglersche Lexikon im XVII. Bande von 1847 Sorge getragen:

„Stoor, J., Maler, arbeitete wahrscheinlich im 17. Jahrhundert. Er malte Seestücke mit Figuren, sehr schätzbare Bilder. Luft und Wasser sind gut gemalt, und in der ganzen Darstellung herrscht Wahrheit.“

Das bei Lenthe unter Nr. 7 beschriebene Bild stellt eine Seeschlacht zwischen holländischen und englischen Schiffen dar. H. 0,54, Br. 0,83. Von seiner unbrauchbaren Beschreibung setze ich der Vergleichung halber und um aufs neue zu erkennen, aus welcher Quelle und auf welche Art Nagler seine Artikel fabrizirt hat, Lenthe's Schluß hierher:

„Ein Bild mit Geist gemalt, besonders sind Luft und Wasser der Natur treu entnommen, und in der ganzen Behandlung ist viel Wahres und Eigentümliches.“

Bei meinem ersten Besuch in Kassel fand ich in dem Bilde des Seehafens unter Nr. 922 den Meister der beiden Schweriner Bilder, nämlich den geschichtlich beglaubigten Hamburger Maler Johann Georg Stuhr (von 1640 bis nach 1700). Houbraken erwähnt ihn unter dem Namen Juriaen Stur als Lehrer der Brüder Theodor und Christoffel Lubienitzki. Als solcher erscheint er denn auch noch ein anderes Mal bei Nagler, ohne daß dieser ihn, wie doch Houbraken thut, einen Hamburger nennt:

„Stur, Juriaen, Maler, arbeitete in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Th. Lubiniesky war sein Schüler.“

Daß der Meister des genannten Kasseler Bildes in Farbengebung und Behandlungsweise mit dem der beiden Schweriner Bilder völlig übereinstimme, ist mir von meinem Freunde

Dr. Louis Scheibler aus Montjoie bei Aachen, der wiederholt längere Zeit in den Großherzoglichen Galerien studirt hat und dem ich bei der Beseitigung der zum Teil recht argen falschen Bezeichnungen ihrer Bilder manchen schätzenswerten Beistand verdanke, bestätigt worden. Dem Namen Stuhr fügt sich auch, wie sofort zu sehen ist, die Bezeichnung des einen Schweriner Bildes.

Da nun Sivur, Stoor und Stur sonst nicht quellenmäßig belegt werden können, so werden alle Besitzer des Naglerschen Lexikons das Rechte thun, wenn sie diese drei Pseudoexistenzen durchstreichen und sich mit dem geschichtlich beglaubigten J. Georg (Juriaen) Stuhr begnügen.

Wie nötig es ist, Prüfungen und Untersuchungen, wie die vorstehenden, anzustellen, das beweist ein Irrtum, vor welchem sich allerdings J. K. Nagler, nicht aber das neue Meyersche Lexikon in acht genommen hat.

V.

„Avendoel, holländischer Maler, welcher, nach den beiden in Schwerin vorhandenen Bildern zu urteilen, etwa 1650 thätig war. Diese (nicht bezeichneten) Bildchen stellen das Innere eines Stalles mit Schweinen dar; sie sind von leichter, flüssiger Behandlung, feiner Beleuchtung und guter Charakteristik der Tiere. Die Verwandtschaft mit P. Potter läßt vielleicht auf den Einfluß dieses Künstlers schließen. Verschiedene ganz verwandte Tierstücke (Schweine) habe ich in kleineren Sammlungen und im Kunsthandel unter falschen Benennungen: P. Potter, B. Graat u. s. w. gesehen.“ Vergl. den 1. Band des Meyerschen Lexikons.

Die von Lenthe in seinem Katalog vom Jahre 1836 zum erstenmal mit dem Namen Avendoel (Nr. 263 und 267) aufgeführten Bilder sind beide, wie man bei gutem Licht gewahr wird, in ganz gleicher Weise bezeichnet:

A verdoel f

Die Priorität der Lesung kommt hier nicht mir, sondern Herrn Galerie-Inspektor G. Müller aus Dresden zu, der wenige Wochen nach meiner Ankunft die herzogliche Galerie Studien halber besuchte. Mit Adriaan Verdoel kommen wir nun auf jenen Maler, der den Lexikographen bekannt ist, und den Vincent van der Vinne Laurenszoon als Mitglied der Lukasgilde in Haarlem mit der Jahresbezeichnung 1649 aufführt. S. v. d. Willigen, S. 352. Mir aber scheint Houbrakens Nachricht, daß A. Verdoel Rembrandts Kunstweise gefolgt sei, mehr Beachtung zu verdienen als die angebliche Verwandtschaft mit Potter. Wenigstens muß von den beiden Schweriner Bildchen gesagt werden, daß sie in Farbe und Beleuchtung den Rembrandtschen „Luminaristen“ verraten und mit der schlichten episch-idyllischen Vortragsweise Potters, dessen Streben darauf hinausgeht, bei allem Festhalten eines beherrschenden Gesamttons doch die Lokalfarbe soviel wie irgend möglich wenig hervorzuheben, Gemeinschaft haben. Die Schweine Adriaan Verdoels erinnern mich mehr an die berühmte Radirung Rembrandts (B. 157), als an die beiden an sich wahrhaft ausgezeichneten liegenden Schweine Potters auf einem der Schweriner Bilder (Westrheene S. 165, Nr. 73). Bürger nennt den Verdoel einen Anhänger Rembrandts aus der Zeit nach dem Tode des Meisters, s. Z. f. b. K. I, 195. Wenn aber die Angabe von Verdoels Geburt im Jahre 1620 richtig ist, dann müßte es uns Wunder nehmen, daß er erst nach Rembrandts Tode der Nachahmer seiner Kunst geworden sein sollte. Vosmaer nimmt zu dieser Frage keine Stellung. Er begnügt sich damit, den vollen Namen des Meisters, Adriaan George Verdoel, anzuführen, s. Rembrandt, S. 232. Adriaan Georg Verdoel, welcher 1675 von seiner Kunstgenossenschaft in Vlissingen mit einem Ehrenpreise bedacht wurde, hatte auch einen der Malerei beflissenen Sohn Adriaan; vgl. De la Rue, Geletterd Zeeland, p. 507. Doch scheint mir an ihn als Urheber der Schweriner Bilder nicht gedacht werden zu dürfen, da für diese das Jahr 1650 festgehalten werden muß.

VI.

Bode bleibt nach Descamps bei einem Landschaftsmaler mit Namen Schoefts stehen. Nach Descamps soll er in der Art des van Goijen gemalt haben, und nach Bode steht er dem Pieter de Molijn am nächsten. S. Z. f. b. K. VII, 175 u. 354.

Von demselben Meister besitzt die Schweriner Galerie ein bisher ganz unbeachtet gebliebenes Bild, das weder im Lenthe'schen noch im Grothschen Katalog genannt wird. Das Prosch'sche Verzeichnis vom Jahre 1863 führt es zum erstenmal auf, XVI, 6. Dabei ist notirt: „Aus dem Schloß zu Neustadt". Wir lassen die Beschreibung folgen:

Wald- und Feldlandschaft. Im Vordergrunde Ausgang aus einem Walde, links hohe Bäume, rechts Gebüsch. Auf dem Wege in der Mitte drei Wanderer. Der eine sitzt rechts am Rande des Weges, einen langen Stab in beiden Händen haltend und einen mit einem Tuche halbbedeckten Vogelkäfig auf dem Rücken tragend. Neben ihm ein weiß und grau gefleckter Hund. Der andere zur Linken schreitet vorwärts, dem Beschauer den Rücken zukehrend. Er zeigt mit der Linken in die ferne Landschaft hinein und hat in der Rechten einen Stab und an der linken Seite einen Degen. Zwischen beiden, noch etwas mehr im Vordergrunde, ein Zwerg, der, einen Sack auf dem Rücken tragend, mühsam des Weges schreitet. Im Mittelgrunde, jenseits des Ausganges aus dem Walde, eine niedriger gelegene Weide mit Kühen. In der Ferne langgezogene Hügelketten, hier und da mit Wald und Gebüsch besetzt. Leinwand. H. 0,70, Br. 0,63. Bez. links am Waldwege am Erdabhange:

J. Schoeff
1651

Was Bode über das Technische des Bildes in der Sammlung Vieweg zu Braunschweig sagt, stimmt vollständig zu dem Schweriner Bilde: „Die Behandlung ist trocken und pastos, dabei aber leicht und geistreich; der herrschende Ton ist von einem etwas schweren Grau. Der tüchtige Künstler steht dem P. Molijn am nächsten".

Aber die Schreibung Schoeff ist so deutlich, daß der Name Schoefts fallen muß. Auch Woermann bestätigt diese Schreibung durch die mitgeteilte Bezeichnung eines Bildes in Madrid, vgl. S. 60 in Z. f. b. K. 1881. Das Viewegsche Bild zeigt ja ganz dieselbe Bezeichnung. Und die zweimalige Schreibung Schooff im G. Hoetschen Katalogus bestätigt das Doppel-F am Schluß. Das zweite falsche o aber ist durch Verlesung des in seinem oberen Teile zum nächsten Buchstaben herübergezogenen e entstanden, dessen nicht geläufige, aus zwei Häkchen bestehende Form ε schon manches Versehen verursacht hat. So ist z. B. die Schrift der beiden Schleißheimer Bildchen des Jan Baptist van der Meiren (Nr. 308 u. 309) „Jo. van der Moiren" gelesen worden, obwohl Meiren dasteht. S. Z. f. b. K. VII, 202 u. 203.

VII.

Ein lehrreiches Beispiel von der Verwechselung des e mit i und o ist ein Name des Lenthe'schen Katalogs, der, soviel ich weiß, nur noch in Parthey's deutschem Bildersaal neben Sivur, Stoor, Avendoel u. a. m. eine Pseudoexistenz gewonnen hat. Es ist J. van Dieme, vgl. Nr. 386 u. 393. Im Grothschen Katalog heißt derselbe Maler J. v. Diemor Dejouic, 1699, vgl. S. 11, D II 5 u. 6. Aus dieser letzten Überlieferung ist nun bei etwas glücklichem Treffer zu erraten, wer der Künstler ist, nämlich Jan van der Meer de Jonge, der bis 1705 lebte. In der That sind beide Bilder in gleicher Weise bezeichnet:

J. v der meer
de jonge f 1699

Aber die Bezeichnung des einen ist weniger deutlich als die des andern. Man sieht, Groth las einmal i und das andere Mal o für e. Die erstere Gefahr ist vorhanden, wenn das obere Häkchen des e nicht ganz bis zu seinem unteren Teile hin deutlich ist, die letztere aber, wenn der untere Teil des oberen Häkchens tief nach unten zum nächsten Buchstaben herübergezogen wird und der obere Teil nicht mehr deutlich geblieben ist. Wäre Lenthe mit dem Bilde in der Hand der falschen Schreibung Groths ein wenig nachgegangen, so hätte er zu dem richtigen Namen gelangen können. Allein er verzichtete darauf und machte den Fehler nicht besser, sondern ärger.

Die Bezeichnung der Schweriner Bilder ist die gewöhnliche und stimmt u. a. mit der des Bildes in Rotterdam unter Nr. 123 und des in Amsterdam unter Nr. 258, nur ist das Facsimile im Amsterdamer Katalog ungenau. In den Schweriner Bildern herrscht ein zarter miniaturartiger Vortrag, wie Waagen ihn dem Berliner Bilde Nr. 927 zuschreibt, das aus irgend welchen Gründen nicht in den neuen Katalog aufgenommen ist. Es folgt hier die Beschreibung:

A. Waldlandschaft. Im Vordergrunde links ein Teich, und an demselben zwei Bauern, welche angeln; der eine steht, der andere sitzt. Neben ihnen, am Rande des Teiches, ein kleiner Hund, welcher Wasser säuft. Gleich dahinter, jenseits des Weges, auf etwas höher gelegener Trift und dicht neben dunkelm Waldgebüsch, vier Schafe. In der Ferne, oberhalb des Gebüsches sichtbar, langgezogene Hügelketten. Eichenholz. H. 0,20, Br. 0,27. Bez. unterhalb der Angler am Rande (s. o.). Groth D II 6. Lenthe Nr. 393. Prosch VII 38.

B. Flußlandschaft. Der Fluß kommt von rechts her zwischen steilen Uferwänden hervor und füllt vorne die ganze Breite des Bildes, läßt aber auf beiden Seiten flaches Vorland. Auf diesem rechts vier Schafe, links ein Mann, welcher sich im Fluß die Füße wäscht, und neben ihm stehend eine Frau, ein kleines Mädchen und ein Hund. Dahinter zurück im Mittelgrunde, auf grünem Plan, dicht vor der steilen Lehmwand des Ufers, Kühe und Schafe. Etwas weiter links Waldgebüsch, und in der Ferne langgezogene Hügelketten. Eichenholz. H. 0,20, Br. 0,27. Bezeichnet links unten in der Ecke (s. o.). Groth D II, 5. Lenthe Nr. 386. Prosch VII, 37.

VIII.

Der folgende Fall gleicht dem vorhergehenden. Neben anderen Gründen führt nämlich auch hier die falsche Überlieferung selber auf den richtigen Namen. Ja, sie muß, wie man sagen kann, den Mangel urkundlicher Schrift geradezu ersetzen.

Das Bild, um welches es sich handelt, hatte früher den Namen des Tiermalers Jean le Ducq, der hier, wie oft und z. B. noch im 14. Bande dieser Zeitschrift S. 392, mit dem älteren J. A. Duck verwechselt worden war. Es stellt eine musizirende Gesellschaft dar. Links, nach der Mitte zu und etwas darüber hinaus, ein Herr und eine Dame in vornehmer Tracht, beide in Vorderansicht sitzend. Der Herr faßt mit seiner Rechten die linke Hand der Dame, welche singt und mit ihrer rechten Hand ein auf dem Schoß liegendes offenes Notenbuch festhält. Er trägt einen breitkrämpigen Hut, einen flach anliegenden, spitzenbesetzten weißen Halskragen, einen weitärmeligen, schwarzseidenen, dunkelgemusterten kurzen Mantel, welcher offen steht, eine lange Weste und eine Kniehose aus gleichem Stoff, sowie ledergelbe Zeugstrümpfe und schwarze Schuhe mit kreisrunden großen Schnallen. Sie trägt einen weißen gesteiften, flach anliegenden breiten Schulterkragen, entsprechende Ärmelumschläge, ein grünfarbiges, mit weißen Sternblümchen geschmücktes Atlaskleid, das gepuffte und geschlitzte Ärmel hat, und endlich einen zurückgeschlagenen schwarzseidenen langen Mantel. Zwischen dem Herrn und der Dame ein mit gewirkter Decke belegter Tisch, auf dem ein zweites Notenbuch steht. Gleich hinter dem Tisch ein vom Rücken gesehener sitzender Herr, der einen breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe hat, sowie ein anderer jüngerer Mann in Vorderansicht, welcher steht und von einem Notenblatt singt, das er mit beiden Händen vor sich hält. Rechts von dem Herrn der Hauptgruppe eine vom Rücken gesehene stehende Dame in braunfarbigem Atlaskleide und mit breitem Schulterkragen. Sie wendet sich, den linken Arm auf eine hohe Stuhllehne gestützt, nach links zu einem im Hintergrunde sitzenden Herrn, der eifrig singt und in Vorderansicht

gleich rechts von dem Herrn in der Hauptgruppe sichtbar ist. Unmittelbar hinter letzterem steht, nach links an den Tisch gelehnt, eine Baßgeige, dahinter der schon genannte Stuhl, auf dessen Sitz einige Notenbücher liegen, und zuäußerst nach rechts ein zweiter Stuhl mit Notenbüchern. Geradezu rechts eine geschlossene Thür. Daneben an der Wand eine Guitarre. Links auf dem Fußboden ein malerisch drapirter dunkelfarbiger Mantel und rechts eine Chaufferette. Die Hinterwand des einfachen Zimmers hat eine hellgraue Farbe. Eichenholz. H. 0,47. Br. 0,62. Lenthe Nr. 98. Prosch V, 16.

W. Bode läßt das Bild dem J. A. Duck (Zahns Jahrb. VI, S. 42). Ganz derselbe Vorwurf kommt, wie Dr. L. Scheibler zum erstenmal gesehen und mir mitgeteilt hat, unter Nr. 134 des Katalogs mit der falschen Bezeichnung Coques im städtischen Museum in Speyer vor. Ich habe letzteres Bild später an Ort und Stelle eingehend geprüft und kann Scheiblers Angabe vollauf bestätigen. Es ist genau dieselbe Komposition, dieselbe Figurenzahl, derselbe Hintergrund. Nur erscheint die Farbengebung des Bildes in Speier im ganzen etwas dunkler und der Pinselstrich in demselben nicht völlig so fein vertrieben wie auf dem Schweriner Bilde. Auch herrscht in diesem eine größere Feinheit und Klarheit der Seiden- und Atlasgewänder. Ferner ist das Verhältnis zwischen der Raumfläche des ganzen Bildes und der Größe der Figuren ein anderes. Das in Speyer ist kleiner: H. 0,40, Br. 0,60; aber seine Figuren sind größer. So beträgt auf diesem bei dem im Vordergrunde sitzenden Manne die Länge von seiner rechten Fußspitze bis zur Nasenspitze genau gemessen 0,277, auf dem Schweriner Bilde aber nur 0,249. Ähnlich verhält es sich bei der vom Rücken gesehenen stehenden Frau mit dem Unterschiede der Entfernung vom Hacken ihres rechten Fußes bis zum obersten Ende der an der Wand hängenden Guitarre: auf dem Bilde in Speyer beträgt sie 0,345, auf dem in Schwerin 0,293.

Aber gehören beide Bilder, die für Repliken von einer und derselben Hand zu halten sind, dem J. A. Duck an?

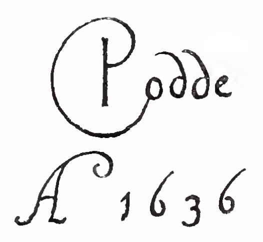
Wie schwer es oft ist, Duck und Codde zu scheiden, wenn dem Bilde die Aufschrift fehlt, das weiß jeder Kunstforscher aus Erfahrung.

Es kann mir deshalb gar nicht in den Sinn kommen, meiner Empfindung für die Eigentümlichkeiten des einen und des anderen, soweit sich dieselbe aus beglaubigten zweifellosen Werken beider Meister gebildet hat, ein besonderes Gewicht beilegen zu wollen. Doch will ich dieselbe mit einigen Worten andeuten. Mir ist es immer vorgekommen, als ob in Codde's Bildern im ganzen mehr Sinn für Ruhe, Gemächlichkeit und Bequemlichkeit sich ausspreche, in denen des Duck aber mehr Leben, Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit der Attitüden herrsche, und als ob dieser überhaupt in der Wahl seiner Vorwürfe einen weiteren Kreis umspanne im Vergleich zu seinem Rival von derselben Schule und Palette, der gerne in der reich und glänzend gekleideten Gesellschaft der Vornehmen bei Sang und Spiel verbleibt und, wenn er tanzen läßt, alle feineren und mäßigeren Bewegungen den schnelleren und stürmischen vorzieht. Daher denn auch bei Duck eine weit eindringlichere Charakteristik der Gesichter und bei Codde viel mehr Gelassenheit und Gleichförmigkeit in den Zügen. Endlich auch bei diesem eine Vorliebe für breit und üppig gebaute Körperformen, denen Stehen und Sitzen mehr zusagt als Laufen und Springen. Selbstverständlich aber können diese Wahrnehmungen, wenn sie Geltung haben, als Kriterien für die Bestimmung eines Bildes nicht ausreichen, denn sie beziehen sich eben nur auf dem Eindruck im ganzen; im vereinzelten Falle kommt natürlich hier und da eine Ausnahme vor.

Was mich bewogen hat, für das in Rede stehende Schweriner Bild und somit auch für das in Speyer den Namen Codde's dem des Duck vorzuziehen, das ist folgendes.

Zunächst schien mir das der Suermondtschen Sammlung entstammende bezeichnete Bild in Berlin (800 A des neuen Katalogs), über dessen Farbengebung der feine graue Generalton eine stärkere Herrschaft ausübt als über die der beiden Bilder in Speyer und Schwerin, in den Formen der Körper und auch in der Charakteristik der Gesichter starke Anklänge aufzuweisen. Dann aber gab für mich das größere Bild „Le bal“ im Haag vom Jahre 1636, das 1875 aus der Sammlung Scharf in Paris erworben worden ist, den Ausschlag. Es sind dieselben feinen und doch kräftig wirkenden Farben in den Seiden- und Atlasgewändern, die-

selbe Tracht, derselbe Kopfputz, dieselben breiten Spitzenkragen, dieselben vollen Frauengestalten mit breiten Rücken und Hüften, dieselben vornehmen gelassenen, teilweise etwas ausdruckslosen breiten Gesichter, dieselben Musikinstrumente, derselbe gelbgraue Zimmeranstrich am Fußboden und an der Hinterwand, und überhaupt ganz dieselbe Vortrags- und Behandlungsweise. Unter den Männern links Gestalten, die sehr an die des Berliner Bildes erinnern, rechts wieder eine Gruppe, die mehr an das Schweriner Bild mahnt. Im ganzen drei Gruppen bei Gesang und Tanz und ein einzelnes Paar in der Mitte. Bez. rechts unten auf dem aufgeschlagenen Buche:



Das Supplement zu dem Haager Katalog vom August 1877 führt das Bild unter 18aa auf und sagt nichts weiter als „Quelques danseurs costumés, plusieurs dames et des musiciens. Panneau. H. 0,51, L. 0,765. Fig. 0,24". Da dort die Bezeichnung nicht im Facsimile gegeben ist, so teile ich sie nach meiner Abschrift im vorstehenden mit. Die eines kleineren, vor drei Jahren noch nicht in den Katalog aufgenommenen Bildes ebendaselbst, welches die Form eines Oktogons hat und zwei brettspielende Krieger darstellt, vermochte ich an Ort und Stelle nicht so zu lesen, wie ich gewünscht hätte. Neben dem voll ausgeschriebenen Namen meinte ich die Jahreszahl 1628 erkennen zu müssen.

So sehr auch schon der Vergleich mit dem größeren Bilde im Haag die Vermutung anregt, daß die beiden Bilder in Speyer und Schwerin einen Codde aus derselben Zeit, also aus der Mitte der Dreißiger des 17. Jahrhunderts repräsentiren, so muß ich doch noch auf andere Dinge hinweisen. Zunächst auf eine Kleinigkeit, auf eine Chaufferette nämlich, die ganz in derselben Kastenform auf den beiden Bildern in Speyer und Schwerin und auf dem beglaubigten Bilde Codde's „Die Tanzstunde", im Besitz des Herrn Sivers in Dorpat, vorkommt. Vgl. Ungers Radirung Z. f. b. K. XI, S. 32. Im Zusammenhange mit anderen Kennzeichen haben nämlich auch solche Kleinigkeiten ihren Wert.

Noch wichtiger aber ist ein anderer Umstand. Das Bild in Speyer führte früher den Namen Coques, vgl. den Katalog Nr. 134, ebenso das Konversationsstück Codde's in Schleißheim, das schon Bode seinem Meister zurückgegeben l. c. S. 44. Das ist ein merkwürdiges Zusammentreffen. Hier liegt denn doch die Vermutung sehr nahe, daß beide Male statt des in früheren Zeiten ganz unbekannten Namen Codde's, den W. Bode erst wieder zu kunstgeschichtlichem Leben erweckt hat, der bekanntere Name des Coques an die Stelle gesetzt worden, obwohl jener von den ihm zugemuteten Werken gerade so weit entfernt ist wie Antwerpen von Harlem.

Auch das offenbar ebenfalls der Schule des Frans Hals angehörende Bild Nr. 133 in Speier, welches gleicherweise eine musizirende Gesellschaft darstellt, führt den Namen des Coques. Dies ist aber weniger zu verwundern, denn wenn einmal Nr. 134 den Namen Coques erhielt, dann war es verführerisch, denselben auch dem verwandten Bilde Nr. 133 zu verleihen. Ich habe darauf die mir nicht verständliche Bezeichnung F. E. f 1631 gelesen. Scheibler will Dirk Hals darin erkennen und liest FE (=fecit) A. 1631.

Fr. Schlie.

(Fortsetzung folgt.)

Notizen.

Zu den Augsburger Brunnen erhalten wir von Herrn Prof. Adalbert Angyal in Kremnitz (Ungarn) eine Zuschrift, welcher wir die nachstehenden Sätze entnehmen:

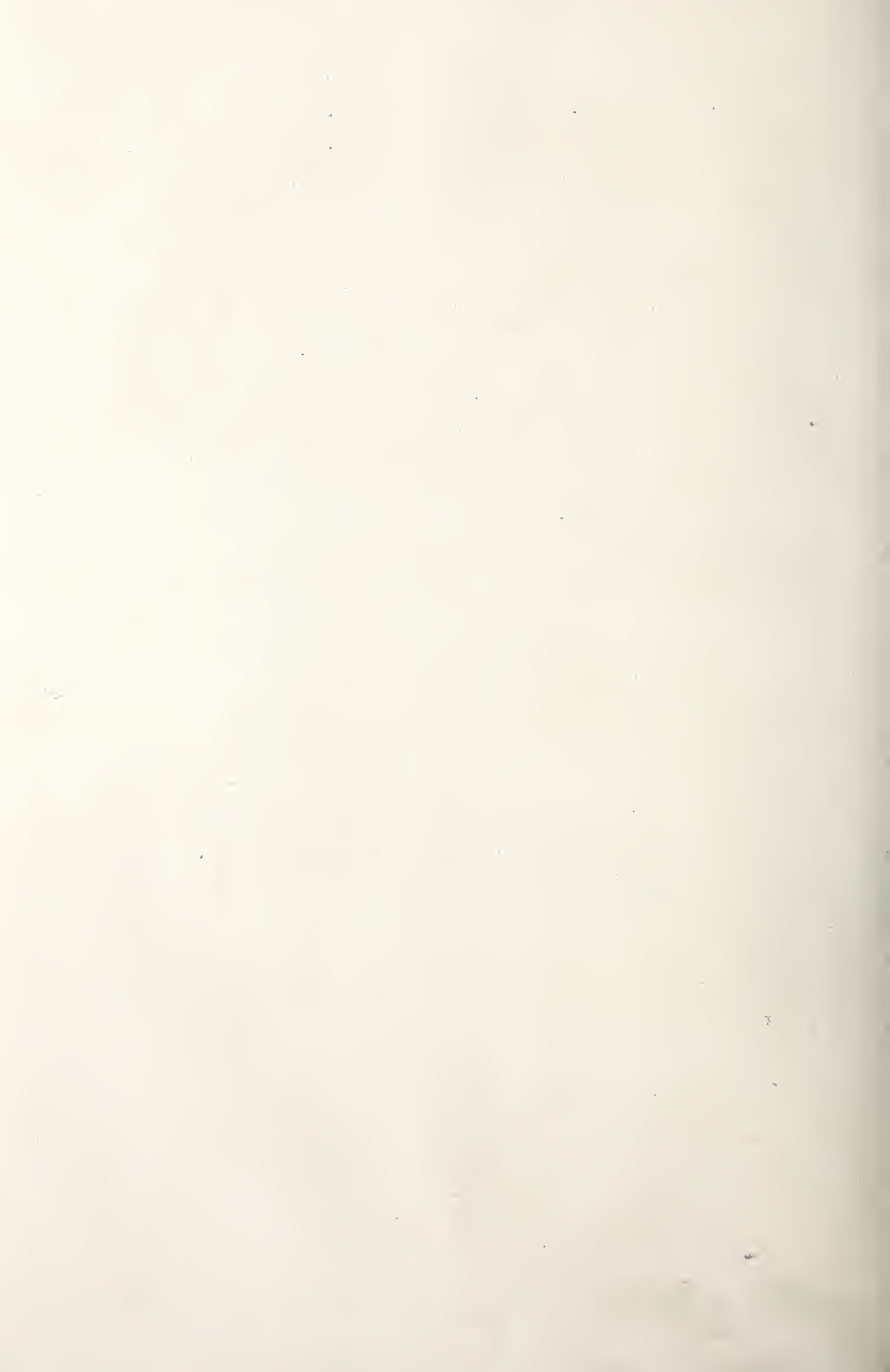
„Herr Th. Rogge stellt in Heft 1 d. J. dieser Zeitschrift der Ansicht P. von Stettens, daß die vier Eckfiguren am Augustusbrunnen die vier Jahreszeiten darstellen, die Erklärung entgegen, daß dieselben „eine ebenso sinnige wie geistreiche Symbolisirung der vier Flüsse Lech, Wertach, Singold und Brunnenbach seien", — und beruft sich dabei auf Lübke, Riehl u. a. Mir scheint es klar, daß hier weder P. von Stetten mit seinen vier Jahreszeiten, noch Th. Rogge mit seinen vier Flüssen Recht hat; ich bin vielmehr überzeugt, daß Meister Hubert Gerhard in den vier Eckfiguren jenen vierfachen Nutzen symbolisiren wollte, den das Wasser dem Menschen bringt. Die weibliche Figur mit dem Kruge deutet an, daß das Wasser dem Menschen ein Labsal sei, gleich den saftigen Früchten, deren Bilder die Figur in dem Füllhorn trägt; der Krug, die Früchte und auch die schlaffe, Erquickung erheischende Haltung der Figur weisen deutlich auf die Richtigkeit dieser Auffassung hin. — Die andere, vielleicht „die schönste der beiden" weiblichen Figuren stellt den Nutzen dar, den uns das Wasser als Mühlen= und andere Werke treibende Kraft gewährt. Diese Figur scheint dem Beschauer das Ährenbüschel gleichsam entgegenzustrecken, um seine Aufmerksamkeit ganz besonders darauf und auf das Stück Mühlrad, worauf die Linke sich stützt, zu lenken; derart, daß in meinen Augen kein Zweifel darüber aufkommen kann, daß diese Figur nur die Mühlen und Werke treibende Kraft des Wasser darstellt. — Die männlichen Figuren sprechen auch unverkennbar dafür, daß sie als Argumente für die Nützlichkeit des Wassers gedacht wurden. Die Figur mit dem Ruder, kann sie etwas anderes bedeuten, als die Schifffahrt? Die Tannenzapfen am Haupte, weisen sie nicht auf das viele Tannen= und Fichtenholz hin, das auf unseren Flüssen aus dem Gebirge in das flache Land geflößt wird? Es ist unverkennbar, daß diese Figur das Wasser als Kommunikations= und Transportmittel preiset. — Und endlich die vierte Figur mit ihrem Fischnetze am Rücken, mit dem zappelnden Fisch in der Rechten, was kann sie wohl anderes bedeuten als die Fischzucht, und somit den Nutzen, den uns das Wasser durch seine köstlichen Fische gewährt? Die vier Eckfiguren also im Vereine mit dem ganzen Denkmal sind eine plastische Hymne auf das Wasser! Dem Augsburger Volke sollten die Vorteile und der Nutzen des Wassers auch in Stein und Erz vorgeführt werden und die allfälligen Gegner der damals gewiß noch sehr kostspieligen städtischen Wasserleitungen verstummen machen."

Der in Radirung beiliegende „Kopf eines Zigeuners" ist der vorjährigen Ausgabe (1881) des Weimarischen Radirvereins entnommen, über welchen wir in der Kunstchronik vom 3. Nov. eine kurze Notiz brachten. Der Urheber des Blattes, Prof. Willem Linnig jun., ist derselbe, dem unsere Zeitschrift das im vorigen Frühjahr erschienene, wirkungsvolle Porträt Fr. Prellers verdankt. — Er wurde im Jahre 1847 in Antwerpen als Sohn des rühmlichst bekannten Genremalers Willem Linnig geboren und besuchte zuerst die Kunstschule seiner Vaterstadt. Nachdem er jedoch kaum 1 $^1/_2$ Jahr daselbst studirt hatte, entzweite er sich mit den Vertretern der künstlerischen Richtung, welche an jener Anstalt herrschend war. Da er nicht zu bewegen war pater peccavi zu sagen, so sah er sich gezwungen, die Anstalt zu verlassen, und viele seiner Studiengenossen folgten seinem Beispiel. Unter der Leitung seines Vaters malte er nun sechs bis sieben Jahre lediglich Studien nach der Natur: Landschaften, Tierstücke; Interieurs u. s. w. Nebenher suchte er mit Eifer, in die Intentionen der alten Meister einzudringen. Als er dann anfing, Bilder zu malen, war sein Erfolg von vornherein ein bedeutender, und besonders fand das Kolorit seiner Werke, welches an Rembrandt und Jordaens erinnert, ungeteilten Beifall. Seit 1876 wirkt Linnig als Lehrer an der Weimarischen Kunstschule. Dort malte er auch seine drei Lutherbilder, welche jetzt zu den Zierden der Wartburg gehören. Daß er in der Radirkunst, die er von Jugend an mit großer Liebe trieb, Vorzügliches leistet, davon liefert unser Blatt einen neuen Beweis.

Schulte vom Brühl.



Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



Architektonische Studien an Bauwerken des Mosellandes.

Von F. Ewerbeck.

Mit Abbildungen.

(Fortsetzung)

Wir können die Fachwerksbauten nicht abschließen, ohne die Arbeiten in Schiefer berücksichtigt zu haben. Dieselben spielen bei diesen Bauwerken eine nicht zu unterschätzende Rolle, und die betreffenden Arbeiter besaßen in der Eindeckung jedenfalls eine

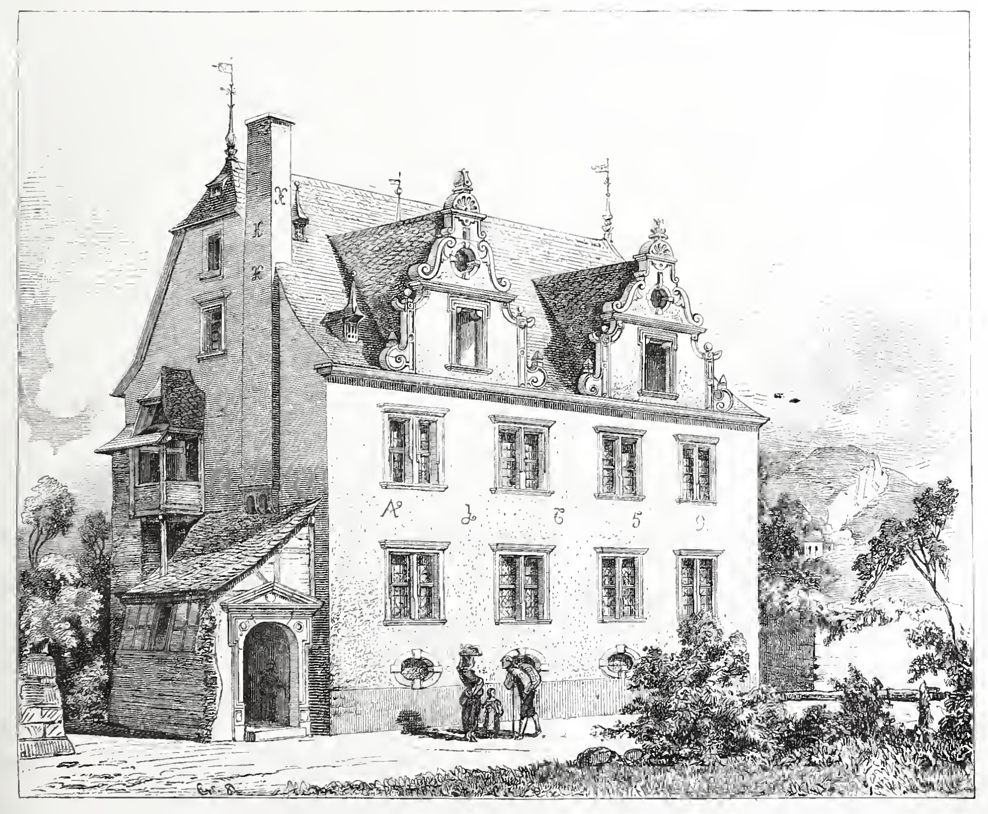


Fig. 18. Das Schunksche Haus in Bruttig.

außerordentliche Gewandtheit. Mit der größten Zierlichkeit und Eleganz sehen wir alle, auch die kleinsten geraden oder gekrümmten Flächen eingeschiefert, auch die Kehlen und Gräte nie oder doch nur sehr selten durch unter= oder aufgelegte Metallstreifen gedichtet (mit gutem Grunde, weil durch diese aufgelegten Streifen die Wirkung der Kanten bei den Gräten verloren geht und bei den Kehlen die Kontinuität der Dach=

flächen verwischt wird). Der Übergang wird in den Kehlen durch sanft sich anschmiegende, bei den Gräten dagegen durch scharf vortretende, somit die Licht- und Schattenwirkung verstärkende Mulden aus Schiefer hergestellt. Außerdem sehen wir zur Belebung großer Dachflächen sowie zur Gliederung oder zur Dekoration großer Wandflächen an vielen Häusern aus Schiefertafeln friesartige oder rosettenartige Motive gebildet, welche oft von vorzüglicher Wirkung sind.

Soviel über die Holzbauten. Es ist sehr zu bedauern, daß viele der größeren Orte wie Trarbach, Traben und Berncastel eine Reihe stattlicher Fachwerksbauten durch wiederholte große Brände eingebüßt haben, da gerade größere städtische Gebäude mit alleiniger Ausnahme von Berncastel, wo deren noch etwa drei oder vier vorhanden sind, fehlen. Besonders gilt dies auch vom alten Rathause in Traben, welches noch im Jahrgang 1870, S. 272 der Deutschen Bauzeitung von Doell sehr eingehend und anziehend beschrieben worden ist. Nachstehend seien die hinsichtlich ihrer Fachwerksbauten besonders besuchenswerten Orte aufgeführt: Berncastel, Cues, Uerzig, Enkirch, Pünderich, Zell, Aldegund, Bremm, Ediger, Fankel, Bruttig, Cochem, Clotten, Treiß, Carden, Burgen, Münstermayfeld und Alken. Einzelheiten allerdings auch noch in anderen Orten.

Neben den Fachwerksbauten verdienen auch einige Häuser aus Haussteinen oder Bruchsteinen kurz erwähnt zu werden. Die Zahl derselben ist freilich keine sehr große, doch finden sich einige recht interessante unter ihnen. Zu den ältesten, welche hier indessen nur ganz beiläufig erwähnt werden sollen, gehören die aus dem Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammenden Reste einer Klosteranlage in Carden, besonders bemerkenswert wegen der an ihnen auftretenden Fensterbildung — Kleeblattbogen und auch rechtwinkelig abgetreppte Umrahmung, Formen, welche für die Übergangsperiode in den Rheinlanden durchaus charakteristisch sind und welche sich in ähnlicher Weise auch an Häusern in Köln und Trier vorfinden. Auch die hier auftretende Anlage ausgekragter Schornsteinkörper in der Mitte eines schlanken Giebels findet sich an Häusern dieser und späterer Perioden im Rheinlande häufig vor, so z. B. an verschiedenen Häusern in Trier in reicherer Durchführung.

Aus späteren Perioden haben sich eine Reihe allerdings mehr malerischer als architektonisch interessanter Steinbauten erhalten, so in Berncastel, Uerzig, Zell, Beilstein, Fankel, Bruttig, Cochem, Carden, Alken und Gondorf.

Eine außerordentlich malerische Baugruppe bildet das in Radirung mitgeteilte Haus in Carden; zwei kleine aus Holz konstruirte Ecktürmchen, aus den Dachecken der Langseite hervorwachsend, sowie ein vorgebauter polygonaler Treppenturm und zwei schlanke Giebel geben dem Bauwerk ein sehr wirksames Relief. Die in roten Sandsteinen ausgeführten Steinhauerarbeiten sind außerordentlich einfach und beschränken sich auf Anwendung einiger wirksamer Rundbogenfriese sowie auf die Einrahmung einiger Thür- und Fensteröffnungen mit spätgotischem Stabwerk; die Flächen sind aus lagerhaften dunkelgrauen Schieferbruchsteinen hergestellt. Auch das Innere des Hauses ist nicht ganz ohne Interesse.

Um vieles interessanter, namentlich in Bezug auf seine innere Durchbildung ist ein der Familie Schunk gehörendes Haus zu Bruttig vom Jahre 1659 mit zwei stattlichen Barockgiebeln. Dieses Haus ist unstreitig eins der sehenswertesten an der Mosel, da es trotz seiner späten Erbauungszeit in seiner ganzen Erscheinung durchaus



F. Ewerbeck gez. B. Mannfeld rad.

HAUS IN CARDEN a/d MOSEL.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von O. Felsing in Berlin



ansprechend wirkt und den malerischen Stil der Spätrenaissance mit einer gewissen Strenge bis in alle Einzelheiten der innern Einrichtung aufzuweisen hat.

Die in Fig. 18 mitgeteilte Fassade, welche in ihren Ankern die Jahreszahl 1659 trägt, besitzt zwei Steingiebel, welche große Verwandtschaft mit Giebeln an einem Hause in Trier zeigen. Bemerkenswert sind ferner die reichen Wetterfahnen aus Schmiedeeisen und Blei, welche übrigens, wie schon oben erwähnt, in ähnlicher reicher und zierlicher Durchbildung auch an anderen Häusern des Örtchens anzutreffen sind, beispielsweise auch an dem derselben Familie Schunk gehörigen, allerdings 51 Jahre früher erbauten und in Fig. 13 mitgeteilten Fachwerkshause.*) Das linksseitig aufgestellte Portal, welches gegenwärtig nur den Eingang zu den in der linken Hälfte des Parterregeschosses gelegenen, von den übrigen Räumen durch den gegenwärtigen Besitzer abgesonderten Zimmern bildet, dürfte ursprünglich eine etwas andere Stellung gehabt haben, nämlich in der linken Giebelwand. Der Haupteingang zur Hausflur erfolgt gegenwärtig von der Rückseite aus. Gleich beim Eintritt wird man überrascht durch die reiche stattliche Wendeltreppe, welche das Parterre mit der ersten Etage und dem Dachboden verbindet (s. Fig. 19). Der reich gearbeitete Antrittspfosten besitzt als Krönung einen stattlichen, trefflich ausgeführten Löwen mit einem Wappenschild, auf welchem die Initialen P. P. E. D. sich befinden. Die Docken sind derb, aber sehr wirksam, Handläufer, Wangen und Pfosten in reichster Weise verziert. Auf die mannichfachen Einzelheiten kann hier leider nicht eingegangen werden. Auch die Thüren mit ihren Füllungen, Einrahmungen und Beschlägen sind ganz interessant, desgleichen die Decken, welche, wie das in den Bauwerken der Rheingegenden in dieser Periode sehr häufig zu sehen ist, im ganzen Hause als verputzte Balkendecken ausgeführt sind, durch kräftige Träger in der Mitte der Räume nochmals unterstützt. Die Balken sind in den oberen reicheren Zimmern als Pfeiler mit vertieften, reich ornamentirten Füllungen gegliedert und die zwischen ihnen liegenden Fache nach beiden Seiten hin durch Rundbögen abgeschlossen. Besondere Erwähnung verdienen ferner ein stattlicher, aus rotem Sandstein mit reichen Cartouchen, Laubgehängen, Masken und Rankenwerk verzierter Kamin und ein bis zur Decke reichender großer Ofen in mehreren Etagen, unten aus Gußeisen, oben aus gebrannten Thonplatten zusammengestellt, mit einer Reihe biblischer Darstellungen auf den Platten, Karyatiden, Konsolen, Cartouchen u. s. w. Ein ähnlicher Ofen, aber noch edler im Detail, befindet sich auch in Schloß Eltz, früher in Geisenheim. An dieser Stelle sei auch eines Tragsteins Erwähnung gethan, welcher wahrscheinlich einem viel älteren, längst verschwundenen Bau in Bruttig angehörte, mit der Jahreszahl 1540 in einer Formbildung, welche mehr der italienischen als der deutschen Renaissance entsprechen dürfte (s. Fig. 20).

Von größeren herrschaftlichen Wohnhäusern, Edelhöfen und sonstigen umfangreicheren Steinbauten seien hier als die sehenswertesten diejenigen von Gondorf, Alken und Zell namhaft gemacht, obgleich auch in anderen Orten, wie Senheim und Rachtig Anlagen vorkommen, welche einiges Interesse beanspruchen dürften.

Das Schloß in Gondorf, im Jahre 1560 teilweise durch den Erzbischof Kurfürst Johann V. von Trier an Stelle eines älteren Schlosses neu aufgeführt, hat leider beim Bau der Bahn von Trier nach Koblenz teilweise beseitigt werden müssen, doch gewähren

*) Auf Seite 108 und 109 sind die Abbildungen durch ein Versehen des Setzers verwechselt. Das auf Seite 109 abgebildete Haus ist das hier gemeinte Schunksche Fachwerkhaus.

die noch stehen gebliebenen Flügel, mit einer durch Holzpfeiler gebildeten Loggia im Hofe, einige runde Ecktürme, teils mit Zinnenbekrönung auf gotischen Konsolen, teils

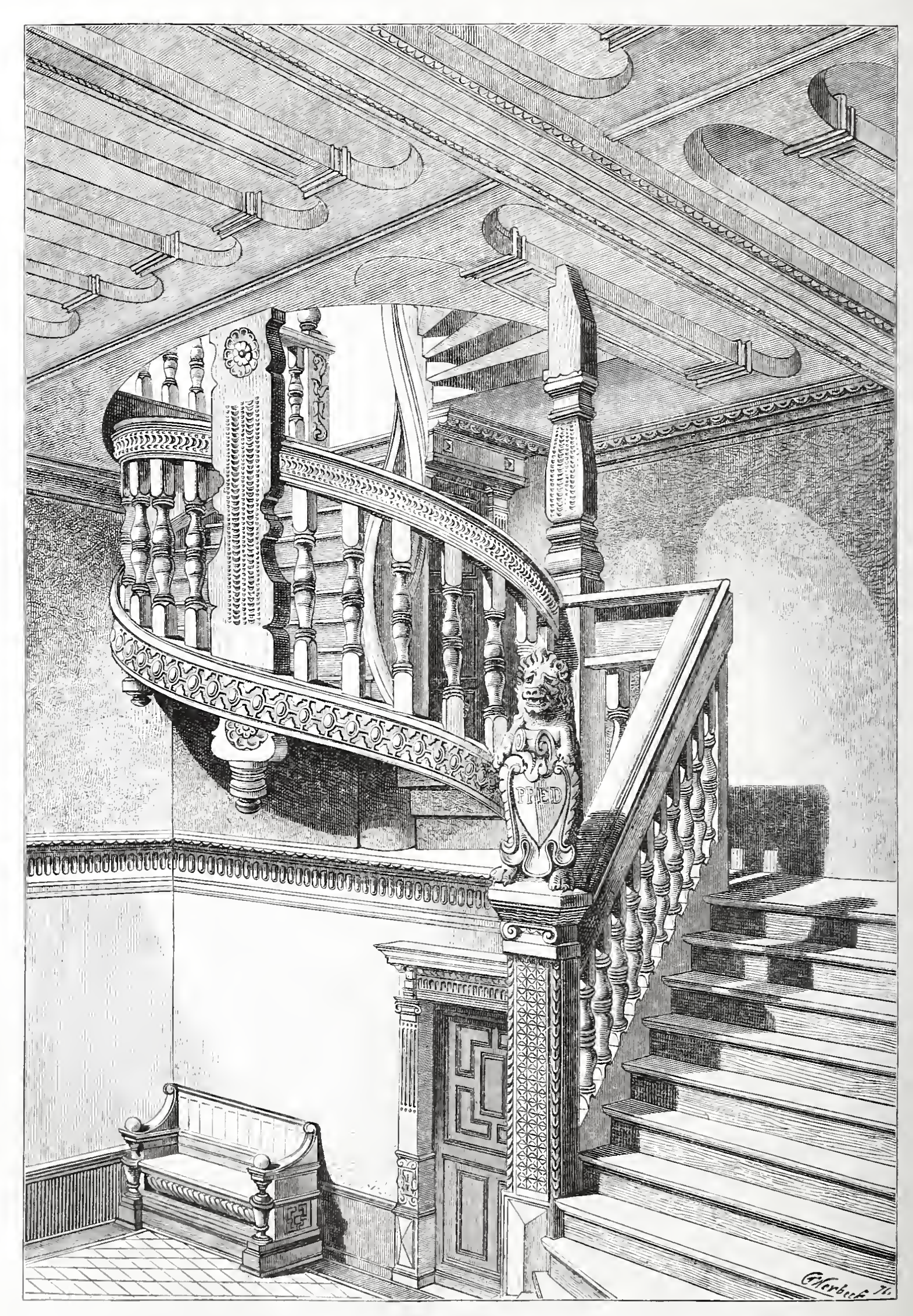


Fig. 19. Treppe im Schunkschen Hause zu Bruttig.

mit geschweiften Hauben abgeschlossen, ein ganz malerisches Bild. Die Architektur ist der Hauptsache nach gotisch.

Architektonisch interessanter und auch viel malerischer ist das ehemalige Burghaus

der Familie von Wiltberg zu Alken, welche dasselbe im Jahre 1584 durch den Erzbischof von Trier, Johann VI. von Schönberg, zum Lehen erhielt. Leider ist dies umfangreiche, im Äußeren immer noch stattliche Gebäude in einem höchst traurigen Zustande des Verfalls, welcher für die Zukunft das Schlimmste befürchten läßt. Kaum irgend ein Werk dieser Art an der Mosel oder dem Rhein dürfte ein charakteristischeres und zugleich malerischeres Bild eines kleineren Schloßhofes liefern als dieses. Durch ein von toskanischen Säulen eingerahmtes Portal, welches auf kräftigen, weit auskragenden Tragsteinen im ersten Geschoß einen geschlossenen Erker von Stein, im zweiten eine mit einer geschweiften Haube endigende offene Loggia aus Fachwerk trägt, (s. Fig. 12), gelangt man in den nicht sehr geräumigen Schloßhof, welcher von den ganz unregelmäßig sich aneinander schließenden, nach den Bauformen zu urteilen, in verschiedenen Bauperioden errichteten Flügeln des Schlosses mit zahlreichen großen und kleinen Türmen, Giebeln, Lukarnen, hohen Schornsteinen und sonstigem Zubehör ein-

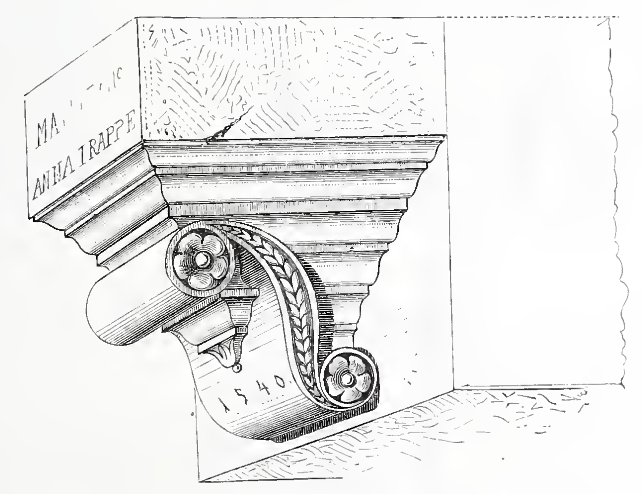


Fig. 20. Tragstein eines Bogens in Bruttig.

geschlossen wird. Das Innere bietet einen traurigen Anblick der Verödung und Verarmung und hat kein Interesse.

Das Schloß in Zell, gegenwärtig im Besitz des Herrn Apotheker Konsbrück, ist von den drei genannten am besten erhalten. Es wurde, wie aus der Jahreszahl auf dem Wappen der Außenseite, sowie aus Dokumenten des Staatsarchivs zu Koblenz hervorgeht, in den Jahren 1542—43 von dem Kurfürsten Johann IV., Ludwig von Hagen, Erzbischof von Trier, erbaut und diente während seiner Regierungszeit als Jagd- und Wohnschloß. Es besteht eigentlich aus zwei getrennten, in ihrer Architektur und ihrer formalen Behandlung übereinstimmenden Baugruppen, deren Ecken nach gotischer Weise durch dicke, runde oder achteckige Türme flankirt und mit geschweiften Hauben abgeschlossen sind. Diese beiden Komplexe sind durch einen Querarm, dessen Architektur neueren Datums ist oder doch in neuerer Zeit umgestaltet wurde, in Verbindung gesetzt (Fig. 21). Die im ganzen einfache Architektur des Schlosses zeigt ein merkwürdiges Gemisch von gotischen und Renaissanceformen, und es würde, hiernach zu urteilen, die Annahme keineswegs ausgeschlossen sein, daß der oben erwähnte Kurfürst Johann IV. ein schon vorhandenes älteres Schloß nur umgebaut habe. Von besonderem Interesse ist ein reiches gotisches Steingewölbe des Parterregeschosses im Turme, die gotisirende

Profilbildung der Fenster, deren eins von außen mit einem trefflich ausgeführten schmiedeeisernen Gitter geschmückt ist, ferner im Innern die mit reichen Renaissance-ornamenten bedeckten Steinpfeiler zwischen den Fenstern der schmalen Fassade, die Thürbeschläge und sonstige Einzelheiten.

Alle diese Bauwerke sind mit Ausnahme des Hauses in Bruttig architektonisch nicht hervorragend, besitzen aber sämtlich viele interessante Einzelheiten, welche der Beachtung wert sind. Gar manches konnte hier leider nur ganz kurz erwähnt werden, anderes konnte ohne beigegebene Zeichnung nicht deutlich beschrieben werden und ist daher ganz übergangen worden. Erwähnt zu werden verdienen indessen noch eine Anzahl Schreiner- und Schlosserarbeiten, besonders Hausthüren, von denen man sehr

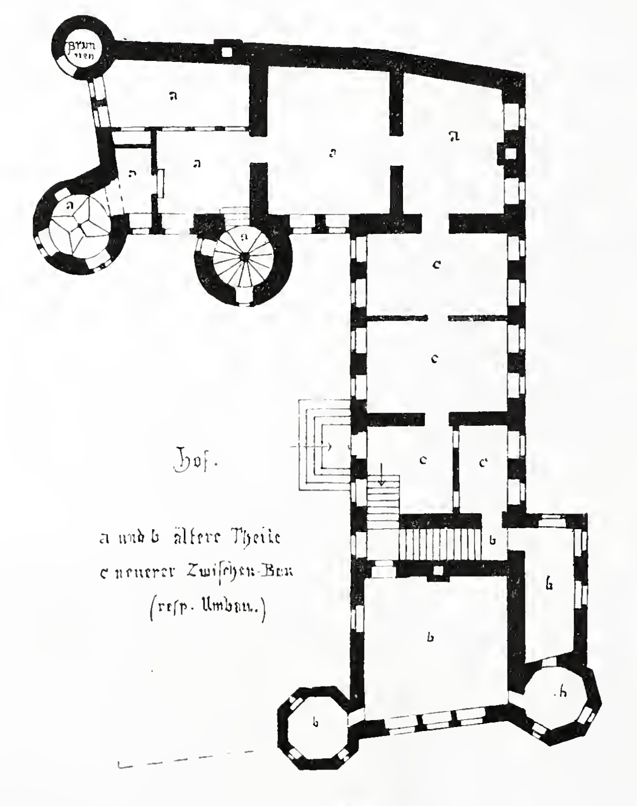


Fig. 21. Jagdschloß in Zell. Grundriß.

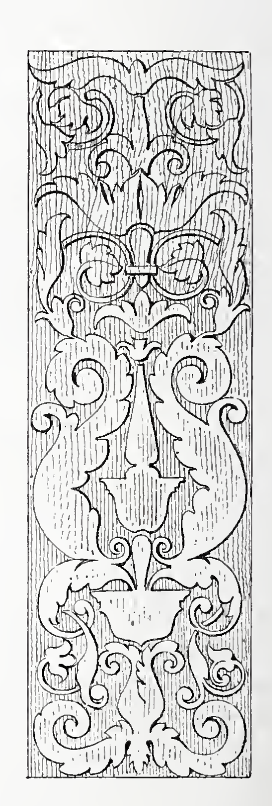


Fig. 22. Von einer Thür in Carden.

beachtenswerte in Uerzig und Berncastel antrifft. In Fig. 22 ist das Flachornament einer Thüre der Kirche in Carden mitgeteilt, in Fig. 23 ein Klopfer ebendaher. Reiche Steinhauerarbeiten sind fast gar nicht vertreten; die einzigen nennenswerten Objekte sind zwei Altarepitaphien und eine Steinkanzel in der ihrer Lage und Grundrißdisposition wegen interessanten Kirche zu Clotten und ein figurenreiches, sehr schön ausgeführtes Epitaphium in der alten Kirche zu Alken. Ferner sei auch der kleine Brunnen auf dem Marktplatze zu Berncastel erwähnt, als einziges Werk dieser Art an der Mosel, welches einiges Interesse beansprucht, aber dem schönen Brunnen in Trier weit nachsteht. Er besteht aus einem plumpen achteckigen Becken von Stein, welches sich über einer Anzahl Stufen erhebt, oben bekrönt durch ein ziemlich reiches Renaissance-gitter, aus welchem eine von einer Figur bekrönte Mittelsäule aufragt.

Wir können unsere Schilderung der Bauwerke des Mosellandes nicht abschließen, ohne der Burgen zu gedenken, welche, wie auch im Rheinthale, der Landschaft einen ganz eigenartigen Reiz verleihen. Malerische Dörfer und Städtchen, halbversteckt, aus üppigen Nußbäumen hervorlugend, umgeben von saftigen Wiesen und Weinbergen, welche sich an den dunkelgrauen Schieferfelsen hinaufziehen, überragt von zerfallenen Burgruinen — dieses alles sich spiegelnd in den grünen Fluten des breiten Stromes —, das ist der Charakter des Bildes, welches den Landschaften des Mosel- und Rheinstromes am meisten entspricht; die Burgen spielen darin eine ganz hervorragende Rolle; ohne sie würde die Landschaft eines großen Zaubers entbehren. Die meisten Moselburgen sind freilich weniger bedeutend und auch weniger gut erhalten als diejenigen des Rheins, doch finden sich unter ihnen mehrere, welche wegen ihrer eigentümlichen Anlage hohes Interesse beanspruchen. Zu den bedeutenderen gehören diejenigen von Kobern, Gondorf, Alken, Clotten, Treiß, Cochem, Beilstein, Trarbach, Berncastel, ferner in kleineren Seitenthälern die Burgen von Arras, Eltz und die Ehrenburg. Unter diesen Werken verdienen die Burgen von Cochem, Eltz und die Ehrenburg besonders hervorgehoben zu werden.

Die Burg zu Cochem tritt schon um die Mitte des 11. Jahrhunderts in der Geschichte auf, war längere Zeit hindurch Reichslehen und wurde durch besondere Vögte verwaltet. König Adolph von Nassau verpfändete sie im Jahre 1294 an den Erzbischof Boemund von Trier, und von dieser Zeit an blieb die Burg im Besitze der Kurfürsten von Trier, welche hier zu verschiedenen Zeiten ihren Aufenthalt nahmen. Außerordentlich stattlich muß noch im 17. Jahrhundert die Erscheinung dieses umfangreichen Schlosses gewesen sein. Leider teilte dasselbe das Schicksal von Heidelberg, indem es im Jahre 1689 nach hartnäckiger Verteidigung einem 16000 Mann starken französischen Korps unter Bouflers, welchem nur 1600 Mann kaiserliche Truppen gegenüberstanden, erlag und zerstört wurde. Fast zwei Jahrhunderte lang bedeckten die Trümmer dieser umfangreichen Burg, aus deren Mitte der hohe, gewaltige Bergfried emporragte, den Schloßberg, bis sie durch den kunstsinnigen, im Jahre 1879 verstorbenen Kommerzienrath Ravené in Berlin angekauft wurden, welcher an dieser Stelle durch Baurat Raschdorff in den Jahren 1869—77 im Anschluß an vorhandene Werke jene überaus großartige und reizvolle Burganlage schuf, welche seitdem das Hauptziel aller Moseltouristen geworden ist.

(Schluß folgt.)

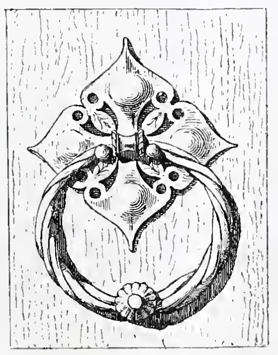


Fig. 23. Thürklopfer aus Carden.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Mit Illustrationen.

II.



Der Marathon-Sieger. Von Max Kruse.

Unter den wenigen Bildern der Ausstellung, welche eine das flüchtige Tagesinteresse überdauernde Beachtung forderten, befanden sich zwei religiöse Gemälde. Um sie drehte sich vorzugsweise die öffentliche und private Diskussion, ein Zeichen, welches man günstig deuten kann insofern, als es wenigstens dafür spricht, daß die oft bestrittene Teilnahme des großen Publikums an religiösen Bildern thatsächlich vorhanden ist, wenn nur die Maler verstehen, sie wachzurufen. Freilich war das Endresultat der Diskussion für die Schöpfer der beiden Gemälde ein wenig günstiges. Beide waren nach entgegengesetzten Richtungen ins Extrem geraten. Wenn man einen litterarischen Vergleich brauchen will, so hatte sich Graf Harrach mit seiner „Versuchung Christi" in das glitzernde, aber seichte Fahrwasser Ernst Renans begeben, während Eduard von Gebhardt in seiner „Himmelfahrt Christi" die freudlose und weltfeindliche Frömmigkeit der Wupperthaler Erbauungsschriften wiederspiegelte. Der moderne Mensch hat sich gewöhnt, in der Religion des Erlösers eine Art allgemeiner Weltreligion zu sehen, die sich auch in der äußeren Erscheinungsform ihrer ersten Träger über nationale Schranken erhebt. Die Großmeister religiöser Malerei, Lionardo, Raffael, Michelangelo, Tizian und Correggio, unterstützen diesen Standpunkt durch Schöpfungen von so sieghafter Überzeugungskraft, daß es den Nachgeborenen außerordentlich schwer wird, die Anschauung zu bekämpfen, auch wenn ihnen die Autorität der Geschichte zur Seite steht. Nichtsdestoweniger gelang es E. v. Gebhardt vor Jahren mit seinem Abendmahl dadurch einen nachhaltigen Erfolg zu erringen, daß er auf Grund ethnischer und nationaler Eigentümlichkeiten neue Typen des Heilands und seiner Jünger schuf und dieselben mit starker individueller Empfindung erfüllte. Leider ist der auch koloristisch ungewöhnlich begabte Maler auf diesem Wege nicht geblieben. Aus dem originellen Bahnbrecher wurde ein Kopist, der die Vorgänge der heiligen Geschichte



Himmelfahrt Christi. Ölgemälde von Ed. v. Gebhardt.

mit einem Mal durch die national gefärbte Brille der niederländischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts ansah und Figuren im Geiste, im Stile, in den Kostümen, ja auch in der naiven Unbeholfenheit eines Roger van der Weyden und eines Memling malte. Solcher Gestalt war seine Kreuzigung, die selbst in Farbe und Zeichnung einen völlig mittelalterlichen Charakter bis zur vollständigen Aufopferung jeder eigenen Individualität an sich trug, solcher Gestalt ist auch die Himmelfahrt Christi, an welcher der Künstler geraume Zeit gearbeitet hat. Unser Holzschnitt giebt ein Bild von der Komposition, welche sich streng an die Überlieferung hält. Auch der Ausdruck der Köpfe, dem es nicht an Tiefe und Innigkeit fehlt, ist genügend wiedergegeben, wie denn der Holzschnitt überhaupt mehr die Vorzüge des Gemäldes zusammenfaßt, während er die Schattenseiten, welche vornehmlich auf die Färbung fallen, unterdrückt. Die Farbe mußte nämlich hinzutreten, um die stumpfe Verzückung einer ekstatischen Gemeinde, die bis zur Askese getriebene Verleugnung alles Irdischen in grellstem Lichte zu zeigen. Jeder resolute Lokalton, der irgendwo eine fröhliche Note anschlagen könnte, ist geflissentlich vermieden worden: das Ganze schwimmt in einer zähen braunen Sauce, welche sich dämpfend auf alle wärmeren Regungen des Kolorits legt. Härte der Zeichnung geht mit Härte der Farbe zusammen, und in einigen Nebendingen, wie z. B. in der massiven Wolke, auf welcher Christus recht unglücklich steht, ist die Naivetät der Auffassung bis zur archaisirenden Spielerei getrieben. Die Figuren sind durchweg verkümmerte Exemplare des menschlichen Geschlechts. Es scheint, als hätte der Maler mit allem Fleiß danach gestrebt, auch den unschuldigsten sinnlichen Reiz in Farbe und Form von seinem Gemälde fernzuhalten, um den geistigen Inhalt ganz allein für sich reden zu lassen. Nicht der Triumphator über Tod und Leben mit der Siegesfahne, der in der Glorie gen Himmel fährt, erscheint vor unseren Augen, sondern ein müder, an Leib und Seele gebrochener Erdenpilger, welcher durch eine fremde Macht dem Kreise der Seinigen, die ihm gleich sind, entrückt wird.

Alles, was wir auf dem Gebhardtschen Bilde vermissen, hat uns Graf Harrach in überreicher Fülle gespendet. Die ganze Wirkung seines Bildes ist so sehr durch Farbe und Licht bedingt, daß eine Holzschnittreproduktion, umgekehrt wie bei Gebhardt, nur einen sehr geringen Begriff und jedenfalls eine falsche Vorstellung von demselben geben würde. Man muß sich nämlich erinnern, daß Graf Harrach von Hause aus Landschaftsmaler ist, und der Landschaftsmaler führt denn auch auf dem Bilde das große Wort. Es ist der Schlußmoment der Versuchung gewählt, der Appell an die Dämonen des Ehrgeizes. Und so sieht man denn im Hintergrunde „alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit" ausgebreitet, eine phantastische Landschaft mit anmutigen Thälern und hohen zackigen Bergen, die von Schlössern gekrönt sind, dann das Meer in majestätischer Ruhe und alles in dem goldigsten Glanz der untergehenden Sonne gebadet, welcher auf den Spitzen und Höhen flimmert. Vorn steht auf kahlem Felsen der Heiland, eine jugendliche, fast überschlanke Gestalt mit edlen, fein geschnittenen Zügen und rotem Haupt- und Barthaar. Mit entrüsteter Geberde, die leider nur zu theatralisch ausgefallen ist, allerdings im Einklang mit dem opernhaften Hintergrunde, weist er den Versucher von sich, der halb von einer Nebelwolke verhüllt zwischen ihm und der Landschaft schwebt. In der Bildung dieser Figur hat sich nun der Maler eine Freiheit erlaubt, welche dem Sinne der einfachen, biblischen Erzählung völlig widerspricht. Der bunte Haarputz, das goldene Geschmeide und der entblößte Oberkörper weisen darauf hin, daß sich der Maler einen weiblichen Dämon gedacht, und da derselbe eine gläserne Kugel in der Hand hält, ist man geneigt, an eine Art Fortuna zu denken. Durch diese Interpretation ist die ganze Scene in eine niedrige Sphäre herabgezogen, von welcher die biblische Erzählung nichts weiß: Jesus also ein simpler Glücksritter oder vielleicht eine Art heiliger Antonius, welcher der Versucherin, die ihm ihre Reize enthüllt hat, entschlossen den Rücken kehrt!

Man wird es danach begreiflich finden, daß dem Harrachschen Bilde eben so viele Gegner entstanden sind wie dem Gebhardtschen. Hier mißfiel der Nationalismus trotz seiner verführerischen Erscheinungsform, dort der Pietismus in seinem aschgrauen Gewande. Bei Stoffen, die so unmittelbar an die höchsten und edelsten Empfindungen der Menschheit appelliren, konnten nicht einmal spezifisch künstlerische Vorzüge entscheidend in die Wagschale

fallen, und so sind diejenigen mit ihrem Urteil ganz vereinzelt geblieben, welche den Ankauf des Gebhardtschen Bildes für die Nationalgalerie veranlaßt haben.

Außer den Bildern von Bokelmann und Gentz, die wir in dem ersten Artikel besprochen haben, hatte das Genre noch einige andere beachtenswerte Nummern aufzuweisen. Da war zuerst Anton von Werners „14. Juli 1870", die Darstellung jenes ergreifenden Augenblicks, als König Wilhelm, nachdem er das eiserne Kreuz hatte wieder aufleben lassen, am Grabe seiner Eltern im Mausoleum von Charlottenburg Vergangenes in seinem Geiste vorüberziehen ließ und an der geweihten Stätte Kraft im Gebet suchte. Durch diese Rückkehr auf sein eigenstes Gebiet, die Illustration historischer Ereignisse ohne die Prätensionen des monumentalen Stils, hat A. v. Werner sich selbst wiedergefunden. Freilich war der Stoff ein so überaus dankbarer, daß ein Mißlingen schon von vornherein ausgeschlossen war. Den architektonischen Rahmen und die Marmorbilder Rauchs hat der Maler mit gewissenhafter Treue nach der Natur kopirt. Auch der blaue Lichtschein, welcher die Bilder umfließt und den Raum erfüllt, war gegeben. Die künstliche Beleuchtung hätte aber in der Wiedergabe durch die Malerei leicht theatralisch wirken können, und diese Klippe hat der Künstler mit richtigem Takte vermieden. Ebenso glücklich hat er den schwierigsten Teil seiner Aufgabe gelöst, nämlich die Gestalt des Kaisers von jeder Gezwungenheit, von allem, was irgendwie an Pose erinnert, frei zu halten. Man fühlt, daß der ernste Mann sich in diesem Augenblick mit seinem Gott allein weiß, und diese schlichte, in dem Wesen und Charakter des Kaisers tief begründete Auffassung hat den außergewöhnlichen Erfolg des aus so einfachen Elementen zusammengesetzten Bildes in erster Linie bedingt.

Neben der virtuosen Darstellung eines so überaus populären Sujets hatten die übrigen Genremaler einen schweren Stand. Da aber das Gros derselben unter dem gewöhnlichen Niveau weit zurückgeblieben war, wurde den guten Schwimmern die Arbeit wesentlich erleichtert. Max Michael ist mit wachsendem Erfolge bestrebt, sich von seiner früheren Manierirtheit in der Farbe zu emanzipiren. Auf seinem Bilde „Besuch eines Kardinals im Kloster", einer Revue von Cisterziensermönchen durch einen würdevollen Greis in rotem Kardinalgewande, waren nur noch in den Köpfen einige ungesunde, graugrüne Töne zu vermerken. Sonst war, namentlich in der Gegenüberstellung entschiedener Lokaltöne ohne Härte und Dissonanz, eine respektable Fertigkeit entwickelt worden. L. von Hagn (München) hatte ein ähnliches Thema behandelt, eine Audienz bei Leo XIII. mit dem ganzen Aufwand weltlichen Pomps, welcher den obersten Kirchenfürsten bei solcher Gelegenheit zu umgeben pflegt: eine Fülle kleiner, pikant gezeichneter Figuren in einem stolzen Saale, durch dessen Fenster zerstreute Sonnenstrahlen hineinfallen. Auch der Münchener August Holmberg hatte wieder zwei Bilder ausgestellt, die ebenso sehr durch die subtile Ausführung der Details, durch die treffende Charakteristik alles Stofflichen wie durch Lichtwirkungen fesselten. Auf dem einen Bilde sah man einen Goldschmied in seiner Werkstatt an dem mit Butzenscheiben verglasten Fenster arbeiten, umgeben von seinem Werkzeuge und den Produkten seines Kunstfleißes,[1]) auf dem anderen saß eine junge Dame in weißem Atlaskleide mit einem Buche an dem Fenster eines hohen Gemachs, durch welches man auf eine anmutige Landschaft blickte. Auf beiden Bildern schien die Sonne durch die Fenster und zeichnete auf dem Fußboden und auf den Hausgeräten ihre goldenen Zirkel. Wie Holmberg hat auch Fritz Uhde, dessen „Familienkonzert" durch Krauskopfs Radirnadel im December-Hefte dieser Zeitschrift eine vortreffliche Reproduktion gefunden hat, welche auch die Tonwirkung in sehr gelungener Weise charakterisirt, die alten Meister mit Nutzen studirt. Er ist nicht in der Nachahmung stecken geblieben, sondern hat sich zu vollkommener Freiheit und Herrschaft über seine Muster hindurchgearbeitet, wobei ihm nicht wenig eine flüssige Technik half, die auch in einem zweiten Bilde kleineren Umfangs, einer holländischen Gaststube, pikante Wirkungen erzielte.[2]) Unter

1) Jetzt im Museum zu Leipzig. — 2) Fritz Uhde ist, wie wir zur Berichtigung der Notiz auf S. 100 mitteilen, ein Schüler Munkacsy's, in dessen Atelier er während der Jahre 1879 und 1880 arbeitete. Er wurde am 22. Mai 1848 in Wolkenburg in Sachsen geboren und widmete sich erst im Jahre 1877 der Kunst, nachdem er bis dahin als Offizier in der sächsischen Kavallerie gedient.

den jüngeren Düsseldorfer Genremalern berechtigt besonders Carl Sohn jr., dessen „Spanierin mit dem Fächer" unseren Lesern gewiß noch in angenehmer Erinnerung ist, zu schönen Hoffnungen. Mehr als ein in der Farbe etwas trüb und stumpf gehaltenes Knabenporträt befriedigte ein figurenreiches Genrebild „Beim Nachtisch". In dem Saale eines Patrizierhauses der Renaissance sah man eine vornehme Gesellschaft an der reich bestellten Tafel, während im Vordergrunde, von jener durch eine Schranke getrennt, ein junges Mädchen den Worten eines schönen Lautenspielers lauschte. Die zarte Pinselführung und das klare Kolorit unterstützten den gefälligen Eindruck des anmutigen Bildes.

Weniger Takt und Zartgefühl hatte in diesem Jahre der Berliner Fritz Paulsen bekundet, der früher mit ähnlichen lyrisch-idyllischen Stoffen und mit Sittenbildern aus dem modernen Leben hübsche Erfolge erzielt hat. Die Wahl seines Stoffes, ein Blick in ein Berliner Vermietungsbureau, war an und für sich eine ganz glückliche. Aber die Wahl einer Amme und die damit verbundene Okularinspektion zum Mittelpunkte des Bildes zu machen, war ein großer Fehlgriff, ein so grober Verstoß gegen den guten Geschmack, daß ihn selbst die gediegene und kräftige Malweise nicht mildern konnte. Franz Skarbina, ein nicht besonders erfolgreicher Nachahmer Menzels, hatte seiner Lust zum Karrikiren die Zügel schießen lassen. Mittags in Ostende! Der Badestrand mit seinem bunten Gewirr von Herren und Damen in den grellsten Schwimmkostümen unter den Strahlen einer brennenden Sonne, die keine Spur von Schatten duldet, die Badekarren mit lachenden Mädchen, die Spaziergänger am Strande, Kinder und Bonnen — alles möglichst bunt, in den schreiendsten Farben aufgeputzt, daß Einem die Augen weh thaten, wenn man lange auf den Wirrwarr hinblickte. Wenn das eine Satire im Stile der illustrirten Pariser Boulevardblätter sein sollte, die alljährlich ihr „Paris aux bains" zum Besten geben, so mag es hingehen. Aber ein Bild, ein ernsthaftes Bild — nimmermehr! Nichts ist widerlicher als diese ungeschickte und täppische Nachäfferei der Franzosen.

Echt deutsch war dagegen „Die junge Mutter", ein Genrebild von Meyer von Bremen, der sich das volle Anrecht auf den Ehrentitel erworben hat, Franz Eduard Meyerheims würdigster Nachfolger, der Maler der deutschen Familie zu sein, ferner Alois Gabls „Bräuschenke in München" zur Mittags- oder Frühstückszeit mit der langen Reihe der lachenden, sich in der Hausflur drängenden und schiebenden Mägde, ein frisches kerngesundes Bild voll Saft und Kraft, und Riefstahls feierlich-ernste „Segnung der Alpen". Auf diesen drei Bildern gaben sich die spezifischen Eigentümlichkeiten der deutschen Genremalerei in vollster Deutlichkeit kund: Gemütstiefe und inniges Behagen an dem idyllischen Kleinleben der Familie, kerniger Humor und resolute Charakteristik, eine sinnige Naturbetrachtung, welche den Menschen in festen Zusammenhang mit den erhabenen Wundern der Schöpfung bringt.

Auch Alma-Tadema hatte sich mit zwei antiken Genrebildern eingestellt. Die Vorzüge des berühmten Malers waren auf diesem Bilde eigentlich schon auf die Spitze getrieben. Die weiblichen Köpfe sehen bereits wie rosig bemaltes Porzellan aus und unterscheiden sich kaum noch von dem mit gewohnter Virtuosität behandelten Marmor der Sitzreihen des kleinen Amphitheaters, in welchem die Scene vor sich geht. Wer der Sänger ist, dem Sappho lauscht, ob Alkaios oder Phaon oder, was die Inschrift auf der Leier vermuten läßt, ein Apollonios aus Knidos, das zu erraten, hat der Maler der Wahl und der Phantasie des Beschauers überlassen. Sappho's Angesicht spiegelt in seiner Ruhe und Leidenschaftslosigkeit jedenfalls nichts von den Regungen ihres Herzens wieder. Wie bestechend auch die technischen und sonstigen formalen Vorzüge Alma-Tadema's sein mögen — es ist ihm nun einmal nicht gegeben, in die Tiefe des Gemüts hinabzudringen und das Leben der Seele im Antlitz reflektiren zu lassen.

Eine besondere Aufmerksamkeit forderte diesmal das sonst in keinem hohen Ansehen stehende Stillleben. Einige Damen haben sich mit solcher Energie dieses Genres bemächtigt, daß die Erzeugnisse ihres Fleißes selbst demjenigen einigen Respekt einflößen, der sich derartigen „weiblichen Handarbeiten" gegenüber im allgemeinen ziemlich skeptisch zu verhalten pflegt. Ausnahmen waren ja auch früher zu verzeichnen gewesen. Camilla Friedländer

in Wien z. B. hat schon seit längerer Zeit ein beachtenswertes Talent in der peinlich treuen Wiedergabe von Juwelen, Schmucksachen und ähnlichen Werken der Kleinkunst gezeigt, und auch in diesem Jahre verdiente ein kleines Kabinetstück „Antiquitäten" hohe Anerkennung der bewiesenen Sorgfalt. Seit kurzer Zeit kultiviren einige Damen aber auch mit wachsendem Erfolge das Stillleben in großem Stile, insbesondere Frl. Hermine von Preuschen und Frau Elise Hedinger in Berlin. Die erstere Dame, eine Schülerin Kellers, welche neuerdings



Lessingstatue für das Hamburger Denkmal. Von Fritz Schaper.

ihre Studien in Paris fortgesetzt und sich daselbst ein Kolorit von wahrhaft sinnberauschender Pracht angeeignet hat, sucht ihren romantischen Kompositionen durch Bezugnahme auf einen außerhalb des Bildes liegenden Vorgang einen tieferen Sinn unterzulegen, welcher die Phantasie des Beschauers angenehm beschäftigt. Ein auf der Ausstellung befindliches Bild „Das Lager der Kleopatra" zeigte eine Ruhebank, mit kostbaren Stoffen belegt und mit Blumen überschüttet, in einer stolzen Halle, auf dem Erdboden den Helm des Antonius, der sich eben den Armen der ägyptischen Circe entrissen hat, einen Räucherkessel, aus welchem bläulicher Dampf zu einem prächtigen Pfauen emporsteigt, der dem Davongeeilten nachzublicken scheint.

Ein plastischer Rahmen, der das Eingangsportal eines von zwei Hütern bewachten ägyptischen Sonnentempels darstellte, umschloß die romantische Komposition. Noch leuchtender und glühender, von wahrhaft männlicher Energie war das Kolorit von drei in der gewöhnlichen Art aus Gemüsen und Früchten komponirten Stillleben nach Motiven der Pariser Markthallen. Im Gegensatze zu Frl. von Preuschen hält sich Frau Hedinger, eine Schülerin Hertels, die sich ebenfalls in Paris vervollkommnet hat, mehr an die klassische Tradition, an die Muster der holländischen Meister, an ihr Arrangement und ihren kräftigen bräunlichen Ton.

Zwei Gemälde, die bisher noch keine Erwähnung gefunden haben, dürfen wir zum Schluß unserer Übersicht nicht vergessen: Georg Bleibtreu's Episode aus der Schlacht bei Wörth, ein Bild von großartiger Wirkung, dem in diesen Blättern mit Recht das Prädikat „historisch im großen Stile" zugeeignet worden ist, und Carl Saltzmanns Marine von der Küste von Japan. Bleibtreu's Bild, welches im Auftrage des Königs von Württemberg gemalt worden ist, ragt eigentlich über die Bedeutung einer Episode weit hinaus, indem es den Moment festhält, welcher die Entscheidung der Schlacht zu Gunsten der deutschen Waffen herbeiführte, den Sturm auf das Dorf Fröschweiler nämlich, mit dessen Fall die Franzosen aus ihrer letzten, am hartnäckigsten verteidigten Position geworfen wurden. Im Hintergrunde sieht man auch schon die Folgen dieses entscheidenden Vorstoßes, die lange Reihe der sich zurückziehenden französischen Heeresteile, welche von den Verfolgern hart bedrängt werden. Im Vordergrunde tobt noch das Gefecht, wütet der Einzelkampf, so daß dem Beschauer auf verhältnismäßig kleinem Raume das Gesamtbild einer modernen Schlacht in meisterhafter Komposition vorgeführt wird. Karl Saltzmann, ein Schüler Eschke's, hat auf der „Korvette Prinz Adalbert" mit dem Prinzen Heinrich von Preußen die Reise um die Welt gemacht und als erste Frucht seiner Studien den Augenblick dargestellt, wie das Schiff an der Küste Japans mit einem furchtbaren Teifun zu kämpfen hatte. Selbst Eduard Hildebrandt, der doch vor keinem Wagnis zurückschreckte, hat, obwohl er zweimal einen Teifun erlebt, doch niemals diesen gewaltigsten Orkan zum Gegenstande eines Bildes gemacht. Nur mit Worten hat er ihn in seinem Tagebuche beschrieben, und mit dieser Schilderung verglichen scheint Saltzmanns Bild allerdings den Vorzug großer Naturwahrheit zu haben. Den eines brillanten Kolorits und einer starken dramatischen Kraft in der Darstellung des aufgeregten Meeres, dessen Oberfläche in einen weißen, brausenden Gischt zerstiebt ist, hat es jedenfalls.

Seit langen Jahren hat die plastische Abteilung nicht so viele interessante und bedeutende Werke enthalten wie in diesem Jahre. In erster Linie ist dieses günstige Resultat der Fürsorge der Staatsregierung zu danken, welche die monumentale Kunst mit ausgiebigen Mitteln zu fördern sucht. Ludwig Brunows Hilfsmodell zur Bronzestatue König Friedrichs I. für die Herrscherhalle des Zeughauses, fein und geistvoll in der Charakteristik, Otto Lessings Modell zur Bronzethür für diese Halle mit trefflich komponirten und streng plastisch konzipirten Basreliefs symbolisch-allegorischen Inhalts, Gustav Eberleins Statuen des Plato und des Hippokrates für die Kieler Universität, Sußmann-Hellborns Vischer und Holbein für das Berliner Kunstgewerbemuseum, zwei tüchtige dekorative Arbeiten, sind alle aus Staatsaufträgen hervorgegangen. Dazu kommen noch, um eine Reihe monumentaler Arbeiten zu bilden, wie sie selten auf einer Ausstellung vereinigt gewesen ist, Schapers Moltke für Köln und Lessing für Hamburg, Hartzers Spohrdenkmal für Kassel, das wegen der Tracht und des für den plastischen Ausdruck wenig günstigen Kopfes des gefeierten Komponisten leider einen nicht gerade erfreulichen Eindruck macht, das Kriegerdenkmal für Mülheim am Rhein von Friedrich Reusch, eine Arbeit freilich, die nicht über die übliche Schablone, ein vorwärtsstürmender Krieger und eine schützende Siegesgöttin, hinausgeht, Joseph Kaffsacks Lübecca, eine würdevolle Frauengestalt, die, wie es scheint, ebenfalls für ein Kriegerdenkmal bestimmt ist, und des Belgiers Wilhelm de Groot Bronzestatue der Arbeit für den Bahnhof in Tournai in der Person eines sitzenden Maschinenbauers, ein Werk voll großartiger Energie des Ausdrucks und von einer imponirenden Kraftfülle. Schapers Lessing finden unsere Leser, so gut es nach einer unvorteilhaften, der Noblesse und sprühenden Lebendigkeit des Originals wenig entsprechenden Photographie gehen wollte, durch den Holz-

schnitt reproduzirt. Unsere Leser werden sich des Streites erinnern, der seiner Zeit in Hamburg um die Doktorfrage, ob Lessing stehend oder sitzend zu bilden sei, so heiß entbrannte. Die Lösung dieser Frage durch den Künstler ist eine so überaus glückliche, daß sich auch die Gegner mit dem sitzenden Lessing inzwischen befreundet haben werden, schon allein um der erfreulichen Thatsache willen, daß ein Künstler einmal mit Glück von dem langweiligen Standbildertypus abgewichen ist und daß er zugleich ein Werk zustande gebracht hat, welches sich mit vollen Ehren neben Rietschels Lessing sehen lassen kann. Wegen seiner Stellung als Mitglied der Jury konnte Schaper nicht die große goldene Medaille erhalten. Deshalb soll hier



Der gefährdete Amor. Von Rudolph Schweinitz.

wenigstens hervorgehoben werden, daß die öffentliche Meinung seinen Lessing als die Krone der Ausstellung bezeichnete.

Die kleine goldene Medaille ist einem seiner Schüler, Max Kruse aus Berlin, für eine ebenso originell erfundene wie fleißig und sauber durchgeführte Statue zu teil geworden. Eine Anekdote erzählt, daß nach der Schlacht bei Marathon einer der Sieger in ununterbrochenem Laufe nach Athen geeilt sei, um den Bürgern die Siegesbotschaft zu überbringen, und daß er mit dem Rufe: „*Νενικήκαμεν*! Wir haben gesiegt!" in der Agora tot zusammengebrochen sei. Unser Holzschnitt (S. 140) zeigt, mit welchem Geschmack und Geschick Kruse diesen Stoff behandelt, mit welcher Sorgfalt er den nackten Körper durchgebildet und wie fein er die Zeugen der gewaltigen Anstrengung, die fliegende Brust, den eingezogenen Unterleib und

die Hüften, die angespannten Beinmuskeln in ihrer fieberhaften Thätigkeit, charakterisirt hat. Er hat den Auftrag erhalten, diese Statue für die Nationalgalerie in Bronze gießen zu lassen. Da auch Joseph Tüshaus, ein Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie, einen unter den Pfeilen seiner Peiniger zusammenbrechenden heil. Sebastian, eine Arbeit, in der sich ein tief ergreifender Ausdruck mit fleißiger und kenntnisreicher Durchbildung des nackten Körpers part, für die Nationalgalerie in Marmor ausführen soll, ist wenigstens auf dem Gebiete der Plastik der Anfang mit praktischen Maßregeln gemacht, welche Kunst und Künstler mehr fördern als Medaillen und sonstige Auszeichnungen. Zu den jüngeren Bildhauern, die ein beachtenswertes Talent entfaltet haben, gehört auch Max Klein. Sein „Germane im Circus“, welcher mit einem Löwen ringt, jetzt in Bronze nach dem schon vor zwei Jahren ausgestellten Gipsmodell ausgeführt, ist ein Werk von bedeutender Energie und besonders sehr glücklich in der Vereinigung der streng plastischen Erfindung mit der malerischen Detailbehandlung.

Die anmutigsten Schöpfungen der Genreplastik waren eine griechische Flötenspielerin von Eberlein und eine Venus, welche dem ungezogenen Amor zur Strafe für seine Unthaten die Flügel stutzt, von Rudolph Schweinitz, der mit dieser reizvollen und von liebenswürdigem Humor erfüllten Gruppe den Beweis geliefert hat, daß er nicht blos harte Männer und kriegerische Thaten zu verherrlichen weiß. (S. die Abbildung.) Eine mythologische Gruppe in gewaltigen Dimensionen von Johannes Pfuhl, „Perseus befreit die Andromeda“, muß dagegen als mißlungen bezeichnet werden, als ebenso lahm in der Erfindung wie uninteressant in der Durchführung der Details. An dem letzteren Mangel litt auch eine flüchtiger als gewöhnlich behandelte Gruppe von Reinhold Begas, eine Nymphe, die zu fröhlichem Ritt den Rücken eines Centauren besteigen will.

Adolf Rosenberg.

Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

Die Realisten.

(Fortsetzung.)

V.

Neben so glänzender Begabung, neben so staunenswerter Produktivität, wie die ebengeschilderte Ant. Mercié's, treten dann die Genossen notwendig etwas in den Schatten, obwohl auch ihnen in glücklicher Stunde mancher Meisterwurf gelingt. So lernen wir in Joseph Allar den begabten Schöpfer der energisch und lebendig modellirten Bronze „Knabe aus den Abruzzen“ (1873, Park von Compiègne, abgeb. L'Art, Bd. 16) kennen; ferner der leider zu absichtlich komponirten „Versuchung“ (1876, Staatseig., abgeb. L'Art, Bd. 5), eines nackten Mädchens von zarter Weichheit der Formen, dem der lauernd hinter ihr knieende „Engel der Versuchung“ einen Apfel reicht; endlich der von ihren Kindern beweinten „Alceste“ (1879, Gips, abgeb. L'Art, Bd. 17), einer Schöpfung, die jeder mythologischen Emphase entkleidet, dafür aber von tiefem individuellen Gefühlsausdruck erfüllt ist. Wir sehen in René de St. Marceaux einen Künstler, der, nachdem er in einem „Jugendlichen Dante“ (1869, Luxembourg) die Pfade einer etwas weichlich zerfließenden Romantik gewandelt, den vollen Ernst seines Strebens, die ganze Konzentration seines Könnens in jahrelanger Ausdauer daran setzt, nun in seinem „Genius, der das Geheimnis einer Graburne bewacht“ (Ehrenmedaille des Salons 1879, Luxembourg, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1879), ein Werk zu schaffen, dem man den Mangel unmittelbaren Wurfs, sowie ein Übermaß von Pathos vorwerfen mag, dem aber grandiose Konzeption, höchst ener-

gische Charakteristik und souveränes Schalten mit allen Mitteln der Technik nicht abzusprechen sind. In letzterer Richtung gerade ist dies Meisterwerk wohl das Vollkommenste, was die französische Skulptur bisher erreicht hat und worüber ein Hinausgehen nicht wohl denkbar ist. — Und selbst wenn wir der chargirten Konzeption von Werken wie etwa Lafrance's in der Wüste predigendem „Johannesknaben" (1874, abgeb. Gaz. d. b-a. 1878) unsere Billigung versagen, so müssen wir doch auch hier die Kraft, das Leben und das vortreffliche Machwerk anerkennen. Wenn nun aber Idee und Form sich so schön decken, wie in Sobre's frischem „Weinleser" (1874), in Roß' derbkräftigem „Zigeuner" (1875, Bronze), in Bayard de la Vingtrie's anmutig herbem „Schlangenbeschwörer" (1876, Bronze, Park Monceau), um nur etwas vom Besten zu nennen, so müssen wir diesen gesunden Schöpfungen einer anspruchslosen Kunst unsern vollen Beifall zollen.

Aber auch schon der jüngste Künstlernachwuchs, der sich seine Sporen kaum erst in den letzten Salons verdient hat, verspricht Bedeutendes. Hier ist vor allem Hector Lemaire zu nennen, mit seiner schönen Gruppe „Mutterliebe" (1879, Staatseigentum), einem nackt hingestreckten jungen Weibe von kräftigen Formen, das ihr Kind herzt, (Fig. 8)

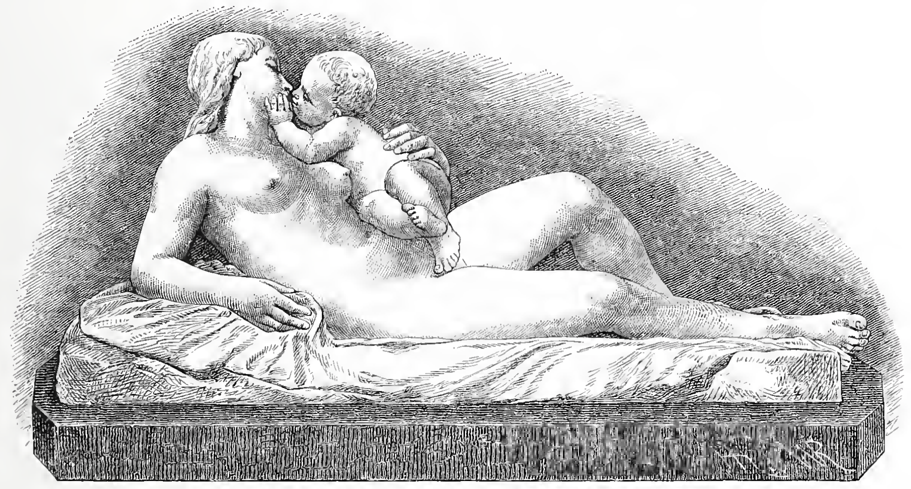


Fig. 8. Mutterliebe. Von Hector Lemaire.

gleich ausgezeichnet durch die sorgfältige Durchbildung des Motivs wie durch die keusche Innigkeit des Ausdrucks. Derselbe Bildner hat mit seiner Gruppe „Samson und Dalila" (Staatseig., abgeb. L'Art, Bd. 14) den Preis des Salons 1878 errungen, doch scheint uns trotz tüchtigen Studiums der Charaktere und Formen diese Schöpfung den Wert der vorigen, insbesondere was Unmittelbarkeit der Konzeption betrifft, nicht zu erreichen. Alfred Lanson hat in seinem „Jason" (1878, Bronze, Museum von Orleans) nur den Gegenstand der Antike entlehnt, sonst aber ein durchaus der realistischen Genreskulptur angehörendes tüchtiges Werk geschaffen, dagegen in dem Relief der „Auferstehung" (1879, Gips, abgeb. L'Art, Bd. 18, Staatseig.) in naturalistischer, unserer Auffassung sogar roh erscheinender Manier, das ethnologische Moment zu kraß betont. Fernere Beispiele dafür, wie der jüngsten realistischen Schule die Antike immer mehr nur als Vorwand interessanter plastischer Motive dient, geben Idrac's „Merkur" (1879, Luxembourg), der in höchst götterunwürdiger Lage an zwei Schlangen herankriecht, die sich um seinen Stab ringeln, ein Werk übrigens, das sich bei mancher Übertreibung durch nicht gewöhnliche Beherrschung des Formellen auszeichnet; Beylard's reizender „Meleager" (1877, Bronze, Staatseig., abgeb. in L'Art, Bd. 9), der Natur im besten Sinne in Motiv und Formen abgelauscht, und Mabile's auf derselben Grundlage gestalteter „Ikarus", der sich die Flügel festknüpft (1877, Gips, Staatseig., abgeb. in L'Art, Bd. 16); — wogegen Hipp. Moreau's „Bevitore" (1877, Gips), ein junger nackter Südländer im Begriff eine Schale an den Mund zu führen, in seiner köstlichen

Natürlichkeit, und Richards Mädchen (1877, Gips), das ins Bad steigend um sich späht, ob es auch unbelauscht sei, in der kräftigen Gesundheit seiner Empfindung und Formensprache auch ohne antike „Etikette“ die Berechtigung zur künstlerischen Gestaltung ihrer Stoffmotive glänzend dokumentiren.

VI.

Wenn wir die vorstehend geschilderte reiche Entfaltung des Realismus in der französischen Plastik überblicken, drängt sich uns wohl die Vermutung auf, derselbe müsse sich auch in der historischen Monumentalskulptur, auf einem Felde, wo er vorzugsweise berufen wäre, glänzende Lorbeeren zu pflücken, in hervorragendem Maße bethätigt haben. Allein diese so natürlich scheinende Voraussetzung trifft nicht ein: im Gegenteil, nirgends tritt uns, die seltensten Ausnahmen abgerechnet, die französische Bildnerei dürftiger und unbedeutender entgegen als in diesem Zweige, während doch bei anderen Nationen sich die Summe künstlerischen Könnens gerade in solchen Aufgaben konzentrirt. Wir begegnen hier der befremdenden Erscheinung, daß der französische Bildner, welcher in der Idealskulptur so Vortreffliches leistet, plötzlich fast all seine Vorzüge einbüßt, sobald es sich um die Gestaltung für einen bestimmten Zweck und in einem gegebenen Rahmen handelt. Um dann seiner Aufgabe doch irgendwie gerecht zu werden, trachtet er, was ihm an stilvoll monumentaler Auffassung abgeht, dadurch zu ersetzen, daß er seinen Helden entweder auf den Kothurn stellt oder — ins entgegengesetzte Extrem fallend — sich über der naturalistischen Kopie des Alltagsmenschen die Eigentümlichkeit seines geistigen und physischen Wesens entgehen läßt. Unter all den öffentlichen Denkmälern, die seit einem Menschenalter in Frankreich entstanden sind, hielte es schwer, auch nur eines anzuführen, das sich mit dem Vortrefflichsten messen könnte, was die Monumentalplastik der Gegenwart in Deutschland geschaffen hat. Und wahrlich, die Zahl jener ist nicht gering, denn der Staat läßt auch diesem Zweige seine Unterstützung nicht fehlen und der lokalpatriotische Eifer von Privaten und Kommunen bevölkert die Plätze selbst der kleinsten Provinzialorte mit Standbildern ihrer „berühmten“ Söhne, selbst wenn deren Ansprüche auf eherne Unsterblichkeit oft nicht über den Horizont des heimatlichen Kirchturms hinausreichen.

Zwar die Hauptstadt des Landes hat sich gerade hierin eine bemerkenswerte Beschränkung auferlegt. So reich auch ihre Plätze mit Denksäulen und Fontänen geschmückt, so verschwenderisch ihre öffentlichen Gärten und Squares mit einer Schar von Idealgestalten bevölkert sind, an Denkmälern historischer Persönlichkeiten ist Paris arm, und was es davon besitzt, läßt diese Armut doppelt stark empfinden. Unserer Epoche gehören davon an: Emmanuel Frémiets „Jeanne d'Arc“ (1874, Place des Pyramides), Amédée Doublemarts „Marschall Moncey“ (1873, Square Clichy) und Pierre Caveliers „Blaize Pascal“ (1857, Tour St. Jaques). Das letztere ist ein tüchtiges Werk, welches in seiner Vollendung nur durch das angewandte Material — Sandstein — beeinträchtigt wird; Doublemarts Denkmal dagegen so recht das Prototyp für die theatralisch-pathetische Behandlung ähnlicher Aufgaben. Auf einem magern cylindrischen Postamente steht La France, die Fahne schwingend da, von dem Marschall mit gezücktem Säbel verteidigt, während hinter ihr die Leiche eines jungen Kriegers über einem Kanonenrohr liegt. Das Werk krankt außerdem an dem Gegensatze im Stil seiner einzelnen Teile, indem La France akademisch antikisirend, das Übrige möglichst naturalistisch gegeben ist. Frémiets Reiterstandbild der Jeanne d'Arc endlich ließe sich hinnehmen, wenn es uns als ein der Heldin gleichzeitiges Produkt einer naiven Kunstepoche überkommen wäre; aber heutzutage verlangt der plastische Geschmack denn doch mehr als blos archäologisch getreue Darstellung und sklavische Nachahmung der Formensprache vergangener Stilweisen, er verlangt vor allem neben dem Charakteristischen auch ein diesem gleichwertiges Element des Schönen und wird sich mit dem absoluten Mangel desselben kaum zufrieden geben. Der gleiche Tadel trifft Frémiets Reiterstatue des Herzogs Louis d'Orléans, im Schlosse Pierrefonds (1870). Den Pariser Denkmälern können wir auch das seit länger als einem Dezennium vollendete Standbild Karl des Großen, von Louis Rochet (1817—1878) anreihen, das nun nach dem Tode seines Schöpfers vor Notre Dame aufgestellt werden soll. Rochet war unstreitig einer der bedeutendsten Monumentalbildner des modernen Frank-

reich, wenn nicht der bedeutendste; Zeuge dessen seine Statue des Marschalls Drouet d'Erlon zu Rheims, sowie die Reiterstatuen Wilhelms des Eroberers zu Falaise (1851) und des Kaisers Dom Pedro zu Rio Janeiro (1861). Sinn für monumentale Wirkung bei lebendiger Komposition und oft nur zu malerischer Gestaltung der Konturen, ist ihm nicht abzusprechen; weniger befriedigend ist die Detaildurchbildung seiner Werke. Deren hervorragendstes ist wohl das Denkmal Karls d. Gr.: der Kaiser in vollem Ornat, auf mächtigem Schlachtroß, dessen Zügel von zwei gewappneten Kriegern gehalten werden. Größe der Konzeption und eine gewisse Wucht in der Ausführung bestimmen den Eindruck des Werkes, doch hätte dem Charakter des Helden in seiner einfachen Hoheit eine weniger pomphafte Anordnung besser entsprochen. Immerhin weht durch diese Schöpfung ein monumentaler Geist. Was soll man aber sagen, wenn z. B. Ant. Etex (geb. 1808) in seinem Ingresdenkmal für Montauban (1871) die sitzende Figur seines Helden im Halbrund mit einer Reliefkopie seiner Apotheose Homers umgiebt und so ihre monumentale Wirkung durch ein nebensächliches Motiv aufhebt, das sie durch seine Ausdehnung und seinen Maßstab völlig erdrückt!

Etwas glücklicher sind die Bildner, wenn es sich um einfache Porträtstatuen handelt. Das Kaiserreich hat die in Frankreich eingebürgerte Sitte, Paläste und öffentliche Anstalten mit Statuen und Büsten der hervorragenden Männer des Landes zu schmücken, in höchst ausgiebigem Maße zur Verherrlichung seiner Diener ausgenützt. Ein flüchtiger Gang durch die endlosen Galerien in Versailles genügt, um uns davon zu überzeugen. Viele der bedeutenden Bildner der Gegenwart sind hier mit einem oder dem andern Werke vertreten, in denen sich bei tüchtiger Durchbildung doch wieder zumeist der Mangel der geistigen Konzentration der dargestellten Persönlichkeit fühlbar macht. Doch tritt hier das Element des theatralisch gemachten wenigstens nicht so aufdringlich vor. Als bemerkenswert nennen wir darunter einige Marschallstatuen von G. Crauk. Auch in den öffentlichen Gebäuden und Kirchen von Paris findet sich vieles dieser Gattung, wovon wir nur J. Bonnassieux's edelempfundene Statue des Erzbischofs Darboy in Notre Dame (1878), Jos. Oliva's etwas weichliches Standbild des Abbé Deguerry in der Madeleine (1873) und Fréd. Bartholdy's „Champollion" (1875) im Vestibul des College de France anführen wollen.

Geradezu unübersehbar aber ist die Produktion der modernen französischen Bildnerei in der Porträtbüste. Die Mode hat diese Art der bildnerischen Darstellung auch für die Bedürfnisse des intimen Familienkreises in ihre Dienste genommen und der Plastik hier ein überaus reiches Feld der Thätigkeit erschlossen. Die Büsten im alljährlichen Salon zählen nach hunderten, darunter nur ein kleiner Bruchteil solcher, deren Originale in irgend einer Weise dem öffentlichen Leben angehören. Im Ganzen geht durch diese Produktion, mit wenigen Ausnahmen, ein scharf ausgesprochener Zug des Naturalismus, der jedoch ein geistvolles Mitarbeiten des Bildners nicht ausschließt. Die Fähigkeit der scharfen Auffassung des Charakteristischen, des schnellen Herausfindens der vorteilhaften und unvorteilhaften Seiten seines Originals und ihre entsprechende plastische Verwertung kommt ihm hierbei fördernd zu statten und begünstigt das Entstehen von Werken, von denen viele zu den geistvollsten Schöpfungen der Porträtskulptur zu rechnen sind. Wir erinnern nur an die vorbesprochenen Büsten von Guillaume, Chapu, Dubois, und führen als kaum weniger bedeutend jene von Cavelier, Crauk, Etex, Millet, Iselin, Moulin, Hiolle, Gautherin und Oliva an, wenn auch dieser letztere seine frühere geistvolle Auffassung neuerdings gegen glatte äußerliche Routine eingebüßt hat.

Neben diesem stilvoll gemäßigten Naturalismus geben sich freilich auch manche Ausschreitungen kund. Bei vielen Bildnern nimmt die Manie, insbesondere die Frauenbüsten mit möglichst pömpösem Beiwerk zu überladen, immer mehr zu. Ihnen genügt die einfache griechische oder römische Büstenform nicht mehr, sie wählen das Halbfigurenbild mit Armen, um den Reiz der Körperformen, den Pomp der Draperien oder vielmehr der modischen Toiletten mit all ihrem kostbaren Schmuckwerk recht ausgiebig darstellen zu können. Abgesehen von dem peinlichen Eindruck, den eine solche Verstümmelung bei Persönlichkeiten der realen Gegenwart unwillkürlich erzeugt, wird auch unsere Aufmerksamkeit von der Hauptsache, dem geistigen

Leben des Kopfes, abgelenkt und von Nebensächlichem, der Geberde, der Attitude, dem Glanz des Beiwerks an diesem Zwitterdinge zwischen Statue und Büste festgehalten. Als Beispiele für diese Art der Behandlung seien unter vielen nur die übrigens scharf und treffend charakterisirenden Büsten von Barrias, Delaplanche und Noël, sowie die mehr glatt eleganten von Guilbert, Franceschi und Beaumont-Castries angeführt.

Eine Gefahr anderer Art endlich liegt in dem Überhandnehmen des Geschmacks an der Terrakottabüste. Das Material begünstigt die skizzenhafte Flüchtigkeit einerseits, andererseits die unverhältnismäßige Accentuirung der Zufälligkeiten der Individualität in einem höheren Maße, als es der härtere, edlere Marmor zuläßt. Die Terrakotta giebt dem Naturalismus die volle Freiheit der Bewegung, und so sehen wir denn auch seine Koryphäen vorzugsweise auf dem Gebiete der Porträtbildnerei in Thätigkeit. In den besseren Werken dieser Art besticht den Beschauer die frische Lebendigkeit der Auffassung, die virtuose Kühnheit der Mache, und läßt ihn wohl gegen ihre Übertreibungen Nachsicht üben. Wir erinnern nur an die Büsten Carpeaux's und Carrier-Belleuse's, von denen noch weiter die Rede sein wird, sowie an diejenigen von Déloye, Doublemart und Irvoy. Wenn uns aber die Bildner die erste Anlage ihrer Schöpfungen, wo die Formen kaum erst angedeutet sind, als vollendete Werke vorführen, wie es selbst bei sonst bedeutenden Künstlern, wie Moreau-Vauthier, Lafrance, Guillemin u. a., neuerdings Mode wird, so vermögen wir darin weder Kraft noch Kühnheit, sondern nur ein nicht zu entschuldigendes Sichhinwegsetzen über jene Rücksichten zu erblicken, die der Künstler der Öffentlichkeit schuldet, sobald er ihr seine Schöpfungen zur Beurteilung vorlegt.

Kleine Studien über einige niederländische und deutsche Meister in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin.

(Fortsetzung)

IX.

Im Lenthe'schen Katalog wird unter Nr. 94 dem jüngeren D. Teniers ein Bild zugeschrieben, welches das Innere eines Malerateliers darstellt. Dasselbe ging im Jahre 1792 noch unter den Namen Conshals, vgl. Groth L 42 S. 66. Im Schlußregister des Grothschen Katalogs steht dann statt Conshals der Name Conchal, und mit der letzteren Bezeichnung habe ich es auch mehrmals in alten Inventarverzeichnissen der großherzoglichen Schlösser aus dem vorigen Jahrhundert gefunden, ohne freilich bisher ermitteln zu können, von wem, wann und um welchen Preis es gekauft worden ist. Wie Lenthe auf den Namen Teniers gekommen, ob aus dem allgemeinen Charakter vlämischer Malerei oder aus anderen Gründen, vermag ich nicht zu sagen. Das Verzeichnis aus dem Jahre 1863 von Prosch bleibt ebenfalls bei dem von Lenthe eingeführten Namen Teniers stehen. Waagen ist der erste, der an Teniers zweifelt. In seinen Notizen steht: „Teniers? In der Werkstatt. Zu zahm für Teniers. Doch klar und wahr. Anderer sehr guter Meister.“ Die letzten Worte sind unterstrichen.

Daß das Bild nicht von Teniers sein könne, war freilich leicht zu sehen. Aber von wem denn?

Manchen führte ich vor dasselbe, seine Meinung zu hören.

Endlich war es Dr. L. Scheibler, der hier den glücklichen Treffer hatte und auf Cocx riet, ohne vorher die alte Überlieferung des Grothschen Katalogs von mir erfahren zu haben.

Welchen Wert nun diese mit einem Male gewann, das brauche ich gar nicht auseinanderzusetzen. Daß Conchal oder Conshals aus dem Vornamen Gonzales oder Gonsales, Gonsaeles, Gonsael, Gonsalve, Gonzael, Gonsalo, welche Wendungen aus den Liggeren der Lukas-

gilde in Antwerpen bekannt sind, entstanden sein muß, liegt auf der Hand. Wie bekannt, hat sich denn auch Gonzales Cocques auf dem schönen Kasseler Bilde nur mit dem Vornamen gezeichnet und den Familiennamen weggelassen, s. Z. f. b. K. VII, 9 ff.: GONSALES F. 1640. Vgl. auch Max Rooses, Gesch. d. Antw. Schilderschool S. 581 ff. Ich lasse jetzt die Beschreibung des Schweriner Bildes folgen:

Maleratelier. Der Künstler sitzt, gleich links von der Mitte der Bildfläche, in Vorderansicht mit geringer Wendung des Körpers nach links und spielt die Laute. Volles blondes Lockenhaar bedeckt seinen Kopf. Er trägt bei weißer feiner Wäsche am Halse und an den Unterärmeln einen dunkeln Sammetrock, der mit einer langen Reihe goldener Knöpfe geziert ist, die ihn von der Brust bis zum Halse zuschließen, ferner ein weites graues Beinkleid, das nicht ganz bis zum Knie reicht, rote Unterhosen bis zum Knie, weiße hohe Zeugstrümpfe und einfache Lederpantoffeln. Gleich hinter ihm nach rechts, auf einer Staffelei und noch in bloßem Blendrahmen befindlich, eine große Landschaft im Geschmack des Artois, davor im Vordergrund ein hoher offener Kasten mit Fächern und Schubläden, welche verschiedene Malerutensilien enthalten. Innerhalb des Kastendeckels ist die Tuschzeichnung eines Bauern angeklebt, die so aussieht, als ob sie von dem jüngern Teniers sein könnte. Vor dem Kasten am Fußboden ein Korb mit Weintrauben, welche ein braungepfleckter weißer Wachtelhund beschnubbert, und daneben eine Melone und mehrere Pfirsiche: dies hier ein Stillleben im Geschmack des Peeter Gyzels. Links vom Künstler, unter dessen Stuhl und Füßen lange Strohdecken ausgebreitet sind, steht ein mit hellgrüner Decke behängter Tisch, der ebensoweit zurückgestellt ist, wie die erwähnte Landschaft rechts von ihm. Auf dem Tisch, der unmittelbar vor dem hohen Fenster links steht, ein schräg gestellter Silberteller mit reich ornamentirtem Rande, daneben eine halbabgeschälte Citrone, ferner ein hoher vergoldeter Metallkelch, eine Palette mit Pinsel und, vom Fußboden aus an den Rand des Tisches gelehnt, ein Malstock. Unmittelbar unter dem hohen Fenster links, das mit einem dunkelgrünen Vorhange teilweise verdeckt ist und dessen kleine eckige Scheiben einen Blick in die Straße einer Stadt gewähren, steht, an die Wand angelehnt, ein großes, oben mit einem flachen Bogen abschließendes Stilllebengemälde, auf dessen im Schatten liegender und nur vom Reflexlicht des Zimmers matt beleuchteter Bildfläche nur die Cupa eines Metallkelches erkannt werden kann. Davor in der linken Ecke des Vordergrundes ein hoher aus Holz gedrechselter Stuhl mit schwarzbeschlagener Rückenlehne und einem Sitzkissen von rotem Sammet. Im Hintergrunde ein hohes schön geziertes Himmelbett mit hellblauen Vorhängen. Darüber links in der Wand neben dem hohen Fenster ein kleines Luftfenster in Form einer liegenden Ellipse. Auf der rechts befindlichen Bildhälfte im Hintergrunde ein breiter, von zwei Thüren geschlossener Holzschrank, auf welchem oben mehrere Notenhefte, eine Laute, ein Globus und eine vom Rücken gesehene Knabenfigur in Gips sich befinden. Darüber an der Wand ein lebensgroßes Brustbild, das in schwarzem Rahmen einen Mann mit jener Hand- und Fingerhaltung zeigt, welche die an Bilder des A. v. Dyck erinnert. Rechts in der Ecke ein geöffnetes Klavier, vor welchem die Frau des Hauses in ganz einfachem Hausrocke neben einem fein gekleideten Manne steht, der einen breitrandigem Hut auf dem Kopfe hat, und mit dem sie sich über die Güte des Instruments zu unterhalten scheint. In der auf dem Klavierdeckel liegenden Hand der Frau, unmittelbar hinter dem aufgerichteten Notenhalter und so dem Blick des fremden Mannes verborgen, sieht man einen gefüllten Römer, womit der Gast offenbar überrascht werden soll. Vor dem Klavier, etwas mehr in den Vordergrund gerückt und an den Rand des Deckels gelehnt, steht eine Baßgeige, deren Hals mit geschnitztem Kopf verziert ist. Im Fenster links oben ein Wappenschild mit drei Köpfen. Leinwand, zum Schutz auf Holz geklebt. H. 0,65, Br. 0,81, Groth S. 66 L 42; Lenthe Nr. 94. Prosch IV 8.

Die Beschreibung ist deshalb so ausführlich gegeben, damit schon unmittelbar an ihr selber der Meister der bekannten Familienbilder in Pest, Kassel, Dresden, im Haag und in London erkannt werde. Die an ihm gerühmte Vorliebe für geschmackvolle Einrichtung und Füllung des Zimmers mit schönen Kunstwerken aller Art, bei denen niemals die Musikinstrumente vergessen werden, die feine delikate Ausführung alles Gegenständlichen bis ins Einzelne,

der Spiegel der Zufriedenheit und des häuslichen Glückes in den Gesundheit atmenden Gesichtern seiner Männer und Frauen: das sind Vorzüge, die wir auch an dem im ganzen wohlerhaltenen Schweriner Bilde bewundern, welches wegen der darin zu Tage tretenden außerordentlich geschmackvollen Anordnung und wegen seiner satten Farbenprächtigkeit unter die besten Bilder des Meisters aufzunehmen ist und eine gute Radirung verdient.

Dem Cocx sind auch zwei kleine Brustbilder in Schwerin zuzuschreiben, Mann und Frau, von denen das eine das Datum 1651 trägt. Beide führten früher die Etikette „Unbekannt". Sie sind weniger gut erhalten, zeigen aber jenen weichen und dennoch kräftigen Vortrag, jene feine und liebenswürdige Auffassung, jene Sauberkeit und Delikatesse der Behandlung, wodurch die Brustbildchen des „kleinen vlämischen van Dyck" so ausgezeichnet sind: Groth S. 94 O 42 und 43; Lenthe Nr. 148 und 150; Prosch IV, 43 und 44.

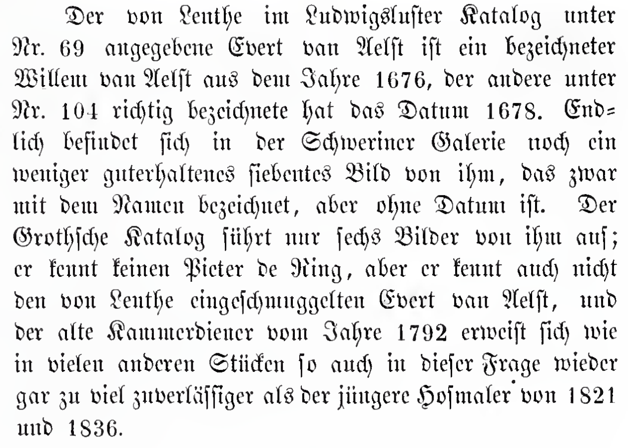
Am Schluß mache ich darauf aufmerksam, daß sich auf dem großen Bilde im Haag (Nr. 202 des Katalogs) im Hintergrunde am Kamin ein verblaßtes Wappenschild befindet, das der Katalog nicht erwähnt. Dasselbe scheint dem wohl erhaltenen Wappenschilde des oben beschriebenen Schweriner Bildes ähnlich zu sein. Ich gebe hier deshalb das letztere in genauer Nachzeichnung. Es wäre ja möglich, daß dasselbe noch auf anderen Bildern des Coques gefunden würde und für diese oder jene Bestimmung nützlich werden könnte. Unten dürfen wir lesen An. 1645.



X.

In dem von T. van Westrheene und J. Meyer unterzeichneten Artikel des allgemeinen Künstlerlexikons von Julius Meyer über Evert van Aelst wird auch die Schweriner Gallerie als Besitzerin von Stilllebenstücken des Meisters aufgeführt, freilich aber mit einem Zweifel. Letzterer ist wohlbegründet. Denn die unter Everts Namen aufgeführten Bilder des Lentheschen Katalogs Nr. 36 und 45 sind beide von Willem van Aelst und mit dessen hinlänglich bekannter schöner Schrift sowie mit dem Datum 1672 bezeichnet. Die anderen Stillleben, welche Lenthe, Nr. 285 und 298, dem Willem van Aelst richtig zugeschrieben hat, tragen beide die klare Bezeichnung des Meisters und das Datum 1677. Alle vier Bilder sind ganz vorzügliche wohlerhaltene Werke. Der Ludwigsluster Willem van Aelst aber, den Lenthe in seinem Katalog vom Jahre 1818 unter Nr. 69 aufführt, ist ein Pieter de Ring, der mit einem steingeschmückten Goldring deutlich gekennzeichnet ist. Einen zweiten Pieter de Ring habe ich in der Schweriner Gallerie aufgefunden, der bei Lenthe, Nr. 24, und ebenso bei Prosch VI, 10 Jan Davidsz de Heem genannt wird. Das Bild ist gleichfalls mit einem steingeschmückten, halb unter Weinlaub versteckten Goldring bezeichnet. Außerdem findet sich darauf noch der Rest einer Schrift, die in alten markigen Zügen von der Hand des Meisters selber auf der Rückseite der Eichenbretttafel wiederholt ist, und welcher er außerdem sein Siegel beigesetzt hat:





Der von Lenthe im Ludwigsluster Katalog unter Nr. 69 angegebene Evert van Aelst ist ein bezeichneter Willem van Aelst aus dem Jahre 1676, der andere unter Nr. 104 richtig bezeichnete hat das Datum 1678. Endlich befindet sich in der Schweriner Galerie noch ein weniger guterhaltenes siebentes Bild von ihm, das zwar mit dem Namen bezeichnet, aber ohne Datum ist. Der Grothsche Katalog führt nur sechs Bilder von ihm auf; er kennt keinen Pieter de Ring, aber er kennt auch nicht den von Lenthe eingeschmuggelten Evert van Aelst, und der alte Kammerdiener vom Jahre 1792 erweist sich wie in vielen anderen Stücken so auch in dieser Frage wieder gar zu viel zuverlässiger als der jüngere Hofmaler von 1821 und 1836.

XI.

Die Großherzogliche Galerie besitzt ein kleines Bildnis, welches den Marinemaler L. Bakhuisen darstellt, von dem die beiden Lenthe'schen Kataloge nicht weniger als achtzehn Gemälde aufzählen. Von diesen ein anderes Mal. Heute nur von dem Bildnis des Meisters selber. Das Allgemeine Künstlerlexikon von Jul. Meyer, S. 522, nennt es ein „Selbstporträt, welches dem Kaspar Netscher sich nähert". Ich beschreibe es, wie folgt:

Bildnis des Ludolf Bakhuisen als Schönschreibemeister. Er steht in halber Figur nach rechts gewendet, den Blick geradeaus auf den Beschauer gerichtet. Vor ihm rechts ein Tisch mit daraufgesetztem Schreibpult, auf welchem ein Schriftbogen liegt. Mit der etwas erhobenen Rechten, die den Augenblick von der Arbeit ruht, hält er eine in Tinte getauchte Gänsefeder, und mit der Linken faßt er ein in Schweinsleder gebundenes Buch, das aufrecht auf dem Pulte steht. Er trägt eine braune Perrücke, ein lässig um den Hals geknotetes Tuch und einen faltenreichen bequemen Hausrock von violettbrauner Farbe. Links ein Lehnstuhl und rechts ein Bücherschrank. Auf dem Schriftbogen stehen Name, Ort und Datum:

Leiden den 5de mart. 1697 LBakhuysen

Eichenholz. H. 0,27, Br. 0,20. Bez. rechts unten in der Ecke unterhalb des Rahmens:

W. v Mieris

Mit W. van Mieris stimmt denn auch die malerische Vortragsweise, die das Bild als ein echtes Leidener Kind erkennen läßt. Daß der große Amsterdamer Marinemaler wegen seiner Schreibekunst berühmt war und mit dem Unterricht in derselben, wofür er mathematische Grundsätze ersonnen hatte, viele Zeit hinbrachte, ist aus Houbraken bekannt. Der Grothsche Katalog führt das Bild S. 78 Nr. 20 richtig unter dem Namen des W. v. Mieris auf, nennt es freilich dessen Selbstporträt, Lenthe aber signirt es in seinem Ludwigsluster Katalog Nr. 132 mit „Unbekannt".

Von dem älteren Frans v. Mieris besitzt die Großherzogliche Galerie hervorragende Stücke, die Bildnisse von ihm und seiner Frau aus dem Jahre 1667, eine Dame am Klavier von 1658 und die Historie von der Gemahlin des Candaules; von Willem von Mieris außer dem vorstehenden ein reizendes Bild vom Jahre 1708, das eine Frau mit ihrem Kind in einem hübsch ausgestatteten offenen Fenster darstellt, und von dem jüngeren Frans v. Mieris ein Bild mit Vertumnus und Pomona aus dem Jahre 1716. Alle diese Bildchen wurden früher unterschiedslos dem älteren Frans zugeschrieben.

XII.

In seinem für die Kunstforschung in der Harlemer Schule ganz unentbehrlichen, ausgezeichneten Aufsatz über Frans Hals und dessen Schule gedenkt W. Bode auf S. 48 eines Bildes der Schweriner Galerie, welches Männer und Frauen bei Musik und Kartenspiel darstellt und das er dem älteren Jan Molenaer zuzuschreiben geneigt ist. Es kann dies nur das im folgenden beschriebene Bild sein, welches allerdings eine große Verwandtschaft mit dem Braunschweiger Bilde vom Jahre 1630 hat, dessen Bezeichnung aber von Bode übersehen ist.

Musik und Kartenspiel. Rechts im Vordergrunde ein junger Kavalier und eine Dame, beide in Vorderansicht mit geringer Wendung nach links. Er spielt die Violine und sie die Guitarre. Rechts in der Ecke neben der Dame ein großer Henkel- und Deckelkrug von braunrotem Steingut mit einem Medaillon auf der Rundung, das einen Kopf darstellt. Vor dem jungen Herrn zu seinen Füßen eine liegende Kanne von Zinn, neben ihm nach links eine Tonne, und weiterhin im Vordergrunde der offenstehende flache Kasten eines Brettspiels. Dahinter einfaches dreibeiniges Holzgestell. Weiter zurück links an einem Kamin mit brennenden Holzscheiten eine Gruppe von drei Personen geringeren Standes: eine junge Frau in Vorderansicht spielt Karten mit einem älteren Mann, der rechts von ihr in Seitenansicht sitzt. Sie haben keinen Tisch zwischen sich, daher liegen die abgespielten Karten auf dem linken Knie der Frau. Eine Alte steht hinter dem Stuhl des Mannes und sieht nach dem vornehmeren Paar rechts im Vordergrunde herüber. Im Hintergrunde die gelbgraue Wand eines sehr einfachen Zimmers, das als Stube eines ländlichen Wirtshauses gelten kann, wo sich gelegentlich Vornehm und Gering zusammenfinden. Eichenholz H. 0,53, Br. 0,41. Bez. am Rand des Medaillons auf dem Deckelkrug:



Also ein Bild von dem jüngeren Frans Hals, da an den älteren nicht gedacht werden darf. Lenthe Nr. 349. Prosch VII* 29. Früher mit „Unbekannt“ aufgeführt. Bei Groth noch nicht vorhanden. Das Bild ist durch einige schlechte Retouchen entstellt, die sich möglicherweise beseitigen lassen.

Es fällt die eigentümliche Schreibung des Vornamens auf. Doch ist die Echtheit der Bezeichnung gar nicht zu bezweifeln. Vergl. Abr. Bredius im „Nederlandsche Spektator“ von 1879 „Over Schildereijen te Ludwigslust en Schwerin“. Von dem älteren Frans Hals besitzt die Großherzogliche Galerie die von Bode gut charakterisirten Rundbilder zweier lachenden Jungen (l. c. S. 18), sowie „ein sorgfältiger als gewöhnlich durchgeführtes Porträt, das früher unter dem Namen des A. v. Dyck ging“. Dies hat seine Richtigkeit. Aber zu letzterem gehört ein gleichgroßes Gegenstück, das einen jungen Mann mit dunkelm Haupthaar darstellt und ganz dieselbe flotte breite und pastose Mache zeigt, sich von ersterem aber dadurch unterscheidet, daß der Grund und ebenso das Fleisch nicht jenen feinen graugrünen Ton hat, welcher eine spätere Periode des Künstlers charakterisirt, sondern den gesätttigten braunen Ton der früheren Zeit, der dem Harlemer Schützenstück von 1616 eigen ist. Bode ist geneigt, das zuletzt genannte Schweriner Bild dem Pieter Klaasz. Soutman zuzuschreiben. Auch dieses ging unter dem Namen des A. v. Dyck. Vergl. Lenthe Nr. 29 u. 49. Das unter Nr. 99 im Ludwigsluster Katalag dem älteren Frans Hals zugeschriebene Bild hat gar nichts mit ihm

zu schaffen. Es ist zuerst von Waagen und dann auch von Scheibler und Bredius (s. o.) dem Cornelis Janson van Ceulen zugeschrieben worden, mit dessen Bildern es in der Auffassung, im Ton und in der Vortragsweise in der That übereinstimmt. Der Ton ist freilich nicht ganz so blaßgraugrün wie z. B. auf den Braunschweiger Bildern des Meisters, und in der Gesamtwirkung steckt manches, das an die Art des A. v. Dyck erinnert, weshalb ich anfangs sehr geneigt war, es mit diesem Meister in Verbindung zu bringen; allein andere Vergleiche, besonders in Karlsruhe und Schleißheim, haben mich davon überzeugt, daß die auf van Ceulen lautende Bestimmung richtig ist.

Von Nicolaas Molenaer besitzt die Großherzogliche Galerie eine ausgezeichnete Winterlandschaft, die früher dem Cornelis zugeschrieben war, ferner eine kleine Bauerngesellschaft; von Jan Mienfe Molenaer eine Bauerngesellschaft in der Kneipe, eine Bauernprügelei, sowie die Bildchen eines zechenden Bauern und einer zechenden Bäuerin. Mit Ausnahme der Prügelei sind alle diese Stücke, welche teilweise früher den stolzeren Namen des A. Brouwer trugen, deutlich bezeichnet, die beiden letztgenannten mit dem aus J, M und R verschlungenen bekannten Monogramm.

Fr. Schlie.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Herausgegeben von der Redaktion der archäologischen Zeitung. Mit 20 Tafeln in einer Mappe. Berlin, G. Reimer. 1882. 8. u. Fol.

Die Katalogisirung und Publizirung der neu zutage geförderten pompejanischen Wanddekorationen und Gemälde hat einigermaßen mit den Ausgrabungen Schritt gehalten. Auf Presuhns Verdienste um die Nachbildung einer stattlichen Reihe neuer Funde habe ich vor kurzem im Beiblatte zu dieser Zeitschrift hingewiesen. Eine Anzahl anderer Gemälde sind in verschiedenen anderen Werken publizirt worden. Einen vollständigen Katalog aller wichtigeren campanischen Wandgemälde lieferte bekanntlich zunächst W. Helbig in seinem 1868 erschienenen Verzeichnis, und eine Fortsetzung dieses Werkes bis zum Jahre 1879 von A. Sogliano erschien 1880 in Neapel. Die Kataloge und Publikationen sind um so wichtiger, je wenigere der ausgegrabenen Wände und Bilder durch besondere Vorsichtsmaßregeln geschützt werden können und je rascher die übrigen der Vernichtung anheimfallen. Alle diese Publizirungen und Katalogisirungen bilden aber doch nur die eine Seite der in Bezug auf die pompejanischen Ausgrabungen zu lösenden Aufgabe. Von höherem wissenschaftlichen Werte sind die Arbeiten, welche die kunstgeschichtlichen Folgerungen aus den durch das reichlich aufgespeicherte Material gewonnenen Thatsachen ziehen; und diese Arbeiten haben erst im Laufe des letzten Jahrzehnts eine feste Gestalt und einen greifbaren Gehalt bekommen. Die Studien über die Baugeschichte Pompeji's haben sich mit den Forschungen über die Geschichte der pompejanischen Wandmalereien die Hand gereicht. Auf der Seite der Baugeschichte kommen vor allen Dingen die gründlichen Arbeiten R. Schöne's, G. Fiorelli's, H. Nissens und endlich A. Mau's in Betracht. Der letztere hatte in seinen 1879 erschienenen „Pompejanischen Beiträgen", welche die überraschenden Resultate der scharfsinnigen Forschungen Nissens (Pompejanische Studien, Leipzig 1877) teils bestätigten, teils berichtigten und ergänzten, sich selbst die baugeschichtliche Grundlage geschaffen, ohne welche eine Geschichte der Wandmalerei, hauptsächlich aus stilistischen Gründen abgeleitet, stets in Gefahr schweben würde, durch die erste beste architektonische Entdeckung über den Haufen geworfen zu werden. Auf der Seite der Untersuchungen über die campanische Wandmalerei zeichnete sich zunächst wieder W. Helbigs 1873 erschienene zusammenfassende Arbeit aus. Erst durch sie wurde mit der wissenschaftlichen Verwertung und historischen Betrachtung der heiteren Farbenwelt Pompeji's Ernst gemacht; und eine Reihe der feinen Beobachtungen und klaren Ergebnisse dieses Buches werden stets ihren Wert behalten; ja, auch im Großen und

Ganzen sind Helbigs Untersuchungen keineswegs widerlegt worden. Allein in manchen wesentlichen Punkten werden sie doch einer ganz anderen Fassung bedürfen, seit A. Mau durch seine glückliche Verbindung jener Untersuchungen über die Baugeschichte Pompeji's mit einer neuen und selbständigen Erforschung der Stilgesetze der pompejanischen Wanddekorationen und ihrer historischen Entwickelung zum ersten Male unwiderlegliche, klar vor Augen liegende Resultate auf diesem Gebiete gewonnen hat. Denn da fast alle eigentlichen Gemälde, die uns aus dem Altertum erhalten sind, Bestandteile dekorativer Malereien bilden, so leuchtet sofort ein, daß seit der Ergründung der Geschichte dieser Wanddekorationen auch verschiedene Klassen der erhaltenen eigentlichen Gemälde plötzlich in ganz anderem Lichte erscheinen, ja, zum ersten Male sich ihrerseits einer historischen Gruppirung fügen müssen.

A. Mau hat die Resultate seiner inhaltreichen Untersuchungen schon kurz im zweiten Bande der zweiten Serie des Giornale degli Scavi di Pompei veröffentlicht; aber erst in dem an der Spitze dieses Artikels genannten, nach fast zehnjähriger Arbeit endlich erschienenen Buche hat er sie zu einem allseitig durchgearbeiteten, das gesamte Material beherrschenden und alle seine Behauptungen bündig beweisenden Werke zusammengefaßt.

Freilich zieht Mau die Konsequenzen seiner Entdeckungen nur innerhalb der engen Grenzen, die er sich gesteckt hat. Die wichtigen Ergebnisse für die Geschichte der eigentlichen Malerei in jenen Jahrhunderten werden nur flüchtig angedeutet (besonders S. 321—328). Sie weiter zu verfolgen, überläßt er anderen oder verspart er sich selbst (wie wir hoffen) für eine spätere Zeit. Auf den 462 Seiten des vorliegenden Buches ist im wesentlichen nur von den dekorativen Bestandteilen der antiken Wandmalereien die Rede, und darin liegt schon, daß es kein Lesebuch zur angenehmen Unterhaltung und leichten Belehrung ist. Wer diese in ihm suchen sollte, würde es bald, entsetzt über die ihm vor Augen schwirrenden Rechtecke, Sockel, Friese, Trennungsstreifen, Pilaster, Guirlanden, Kandelaber, Zahlen und Nummern, wieder schließen. Es ist vielmehr ein streng wissenschaftliches Werk, rein sachlich geschrieben, ohne rechts und links zu schauen, nüchtern, aber klar und flüssig stilisirt; nur hier und da mit zutreffenden Beobachtungen von allgemeinerem Interesse und feineren ästhetischen Bemerkungen gewürzt. Es wendet sich also zunächst nur an den Fachmann. Ein solcher aber wird es gerade seiner klaren ruhigen wissenschaftlichen Objektivität wegen mit Behagen lesen.

Wenn nun auch der von Mau geschilderte Entwickelungsgang der Wanddekorationen für jeden, der die bekannte, entscheidende Stelle in dem Architekturwerke des alten Römers Vitruv mit den verschiedenen Arten der erhaltenen römischen und campanischen Malereien verglichen hatte, in seinen allgemeinen Grundzügen schon längst kein Geheimnis mehr war (ich selbst habe in der „Geschichte der Malerei" I, S. 108—109 und an anderen Stellen auf diese Entwickelung hingewiesen), so zeigt doch gerade die bescheidene und hier und da inkonsequente Weise, mit der diese Ergebnisse bisher in der Geschichte der antiken Malerei verwertet wurden, wie notwendig eine eingehendere, korrektere, von Schritt zu Schritt bewiesene Darstellung des Gegenstandes war; und Mau's Untersuchungen geben thatsächlich doch nicht nur ein klareres und ausgeführteres, sondern in manchen Stücken auch ein wesentlich verändertes Bild der wirklichen Sachlage. So weit es möglich ist, die Resultate von 29 Druckbogen in wenigen Zeilen zusammenzufassen, möge dieses Bild hier rasch skizzirt werden.

Im voraus sei nur noch bemerkt, daß Mau's Forschungen sich zwar in der Hauptsache auf die Wanddekorationen Pompeji's, von denen sie ausgegangen sind, beziehen, daß sie aber die parallele Entwickelung der römischen Wandmalerei, als deren provinzielles Abbild die pompejanische doch nur anzusehen ist, stets in eingehender und lehrreicher Weise mitberücksichtigen und auch alle bedeutenderen in Rom ausgegrabenen Wanddekorationen mituntersuchen. Ich halte das für einen besonderen Vorzug des Mau'schen Werkes, wie ich denn früher wiederholt auf die Unerläßlichkeit einer Verbindung der römischen mit den pompejanischen Studien auf diesem Gebiete hingewiesen habe.

Die hier vor uns aufgerollte Entwickelungsgeschichte umfaßt einen Zeitraum von mindestens 200 Jahren. Sie beginnt spätestens im zweiten Jahrhundert vor Christo und sie schließt mit der Zerstörung Pompeji's durch den Vesusausbruch des Jahres 79 nach Christo. Sie

gehört also einer verhältnismäßig späten Periode der hellenistisch-römischen Kunstgeschichte, einer Nachblütezeit der klassischen griechischen Kunst an; aber auch Vitruv faßt in seinem Abriß der Dekorationsgeschichte gerade diesen Zeitraum zusammen; auch er geht mit seiner Bemerkung, die „Alten" haben ihre Wände mit Marmorinkrustationen geschmückt, nicht auf das ältere Altertum, dem eigentliche Wandgemälde geläufig waren, zurück; und so ist es denn gerade von besonderem Interesse für uns, daß wir den Zeitraum, den Vitruv übersah, jetzt wieder übersehen, ja, noch eine spätere Periode verfolgen können. Der gesamte Zeitraum zerfällt nämlich in die folgenden vier Hauptperioden:

1. Der Inkrustationsstil. Er dauert vom dritten oder zweiten Jahrhundert bis etwa zum Jahre 80 vor unserer Zeitrechnung. Im hellenistischen Osten, wo er entstanden, inkrustirte man die Wände wirklich mit Marmor. In Rom begnügte man sich lange, in Pompeji wohl stets mit seiner Nachahmung in Stucco. Gesimse, Fugenschnitte u. s. w. sind in diesem Stile wirklich plastisch in Stucco nachgebildet, auch die Wandpilaster, soweit solche vorhanden sind, und die nachgeahmten weißen und bunten Marmorplatten folgen nach Größe, Lage und Farbe gewissen, in ähnlicher Anordnung wiederkehrenden Mustern. Für eigentliche Wandgemälde ist in diesem Stil kein Raum. Dagegen werden die Fußböden mit größeren oder kleineren Mosaikgemälden geschmückt. Fragmente dieses Stiles haben sich in einer Reihe pompejanischer Häuser (und natürlich gerade nur auf den wenigen aus der alten Zeit stehen gebliebenen Wänden) erhalten: die umfangreichsten Beispiele bilden die Basilika, die „Casa di Sallustio" und die „Casa del Fauno". In letzterer wurde dem entsprechend auch das bedeutendste erhaltene Mosaikbild, die Darstellung der Alexanderschlacht, gefunden.

2. Der Architekturstil. Er dauerte etwa vom Jahre 80 vor Christo bis zum Beginne unserer Zeitrechnung. Er ersetzt die plastische Stuckarbeit durch gemalte, glatte Wände, ahmt aber auf diesen immer noch die Marmorinkrustation nach. Nur werden die gemalten architektonischen Elemente, die Pfeiler, Säulen, Gebälke u. s. w. immer entschiedener ausgebildet und dem entsprechend wird die Nachahmung der Bekleidung mit Marmorplatten allmählich immer weiter zurückgedrängt, bis sie sich auf wenige kleine Rechteckfelder beschränkt. Die Architekturmalerei wird zur Hauptsache und wird mit allem Scheine der Wirklichkeit ausgestattet. Die Pfeiler und Säulen haben daher eine natürliche Stärke und eine mögliche Form. Die Wand wird mit Vorliebe symmetrisch angeordnet, das Mittelfeld wird oft durch einen besonderen, pavillonartigen Bau ausgezeichnet, der sich als Umrahmung eines hier scheinbar aufgestellten großen Tafelbildes giebt, welches bald die ganze Dekoration beherrscht. — Diesem Stile gehören in Rom z. B. die Odysseelandschaften vom Esquilin (die ich im Texte zu meiner Ausgabe derselben, S. 16, also mit Recht als spätestens der Zeit des Kaisers Augustus angehörig bezeichnet habe) und die Malereien des Hauses auf dem Palatin an, welches neuerdings als Haus des Germanicus bezeichnet wird. Das ausgedehnteste Beispiel in Pompeji bietet die „Casa del Laberinto".

3. Der ornamentale Stil. Er reicht etwa von Christi Geburt bis zum Jahre 50 nach Christo und Mau bezeichnet ihn im vollsten Widerspruche zu Vitruv, dessen Tadel gerade ihn traf, als den Höhenpunkt der pompejanischen Wandmalerei. Die mögliche Architektur ist in ihm durch eine unmögliche ersetzt. Die gemalten Säulen und Pilaster werden so dünn, daß sie nichts mehr tragen können, ja sie werden oft durch Kandelaber, dann aber, in konsequenter Weiterentwickelung, sogar durch ornamentale Streifen und Bänder verdrängt; und gerade in dieser Konsequenz besteht der Vorzug dieses Stiles. Die Wand will nicht mehr als Scheinarchitektur, sondern als flach bemalte Wand durch ruhig umrahmte große Flächen wirken; und dem entspricht auch die flache Stilisirung der feinen Ornamente auf den meist weißlichen Trennungsstreifen und Friesen. Die Wandfelder dominiren als solche, die Formen sind fein empfunden und durchgeführt, die Farben edel und gedämpft. Das Hauptbild ist in der Regel immer noch in dem architektonisch hervorgehobenen Mittelbau angebracht; und die Gemälde dieses Stiles zeichnen sich nicht nur durch einen besonderen Reichtum der dargestellten Stoffe, sondern auch durch eine ganz eigenartige Haltung aus, die sie selbst im Neapeler Museum, aus ihrer Umrahmung losgelöst, sofort als Bilder dieses Stiles erkennen läßt.

Die Scenen spielen auf ausgedehntem landschaftlichen Hintergrunde, die Figuren sind züchtig bekleidet und streng gezeichnet, die Farben sind mild und einfach. Jedem, der sich mit den campanischen Gemälden beschäftigt hat, sind diese Bilder längst als eine besondere Gruppe aufgefallen. Erst seit Mau's Untersuchungen aber sind wir imstande, ihnen eine bestimmte historische Stellung anzuweisen.

4. Der letzte Stil. Er reicht etwa vom Jahre 50 bis zum Jahre 79 nach Christo; und da Pompeji während seiner Herrschaft, im Jahre 63, von einem Erdbeben heimgesucht wurde, welches den größeren Teil der älteren Dekorationen zerstörte, so erklärt sich daraus zur Genüge, weshalb weitaus die meisten und bekanntesten, auch die meisten der früher von Zahn u. s. w. publizirten Wände (z. B. die berühmte „schwarze Wand") diesem Stile angehören. Er bezeichnet trotz seines bestrickenden ornamentalen Reichtums und seiner blendenden Farbenpracht den Verfall. Die gemalten Architekturen werden in ihm immer unwahrscheinlicher, aber sie werden auch wieder komplizirter und phantastischer und treten mit größeren Prätensionen auf. Sie erstreben (bei gelber Farbe) wieder plastische Rundung und perspektivische Vertiefung und füllen besonders oft die breiten senkrechten Trennungssteifen zwischen den Hauptfeldern mit ihren raumerweiternden, daher aber die schönen ruhigen Wandflächen des dritten Stiles auch zerreißenden Schaugerüsten aus. Die Bilder werden zahlreicher, wiederholen aber auch öfter dieselben Motive; sie machen die menschlichen Gestalten mehr zur Hauptsache, werden aber auch nackter und sinnlicher; sie werden realistischer, aber auch derber und handwerksmäßiger.

Wenn nun auch die Übergänge zwischen diesen vier aufeinanderfolgenden Stilformen allmähliche sind und oft die Anfangsformen des einen neben den Endformen des anderen Stiles vorkommen, so hat Mau doch nicht nur ihre zeitliche Entwickelung nacheinander und ihre stilistische Entstehung auseinander nachgewiesen, sondern auch die Berechtigung, gerade diese vier Hauptformen als solche hervorzuheben, durch die eingehendste Besprechung der gemeinsamen Farben und der gemeinsamen ornamentalen Details in das hellste Licht gerückt.

Die zwanzig Tafeln, die dem Werke in einer besonderen Mappe beigegeben sind, dienen zu einer klaren Veranschaulichung der Entdeckungen Mau's. Die meisten von ihnen hat Herr Architekt A. Sikkard gezeichnet und — restaurirt, was bei den sich wiederholenden dekorativen Elementen natürlich weit unbedenklicher ist, als es bei Figurenbildern der Fall sein würde; ja, er hat sie eingestandenermaßen hier und da verfeinert und verschönert, wozu Mau jedoch nicht mit Unrecht bemerkt, daß gerade die Dekorationen der ersten drei Stile, welche die Tafeln uns vergegenwärtigen, in der That feiner und sorgfältiger ausgeführt seien, als die große Masse der Malereien letzten Stiles. Besonders schön sind die elf chromolithographischen Tafeln. Ich gebe Mau trotz jenes gelinden Verschönerungsverfahrens auch zu, daß sie alle früheren farbigen Abbildungen pompejanischer Wände übertreffen. Nur bedauere ich, daß nicht noch einige Tafeln mit charakteristischen Wänden des letzten Stiles beigefügt wurden. Es ist das meiner Ansicht nach eine sehr empfindliche Lücke. Eben weil, wie Mau selbst sagt, schon ein geübterer Blick dazu gehört, um die Wände dritten und vierten Stiles von einander zu unterscheiden, wären gerade hier einige Tafeln zur Verdeutlichung dieses Unterschiedes am allerunerläßlichsten gewesen.

Das vortreffliche Werk schließt mit einigen Kapiteln, in denen nach Maßgabe der erhaltenen späteren römischen Wanddekorationen der immer weitere Verfall der antiken Malerei geschildert wird. — So viel ist sicher, daß Mau's Buch in Zukunft die Grundlage jeder Besprechung der römischen und pompejanischen Wandgemälde zu bilden haben wird.

Karl Woermann.

Darstellungen aus der heiligen Geschichte, hinterlassene Entwürfe von Alexander Iwanoff. In Farbendruck reproduzirt von Steinbock. Mit einer biographischen Skizze von Michael Botkin. Lieff. 1—3. Berlin 1879—81. Fol.

Der Architekt Sergius Iwanoff vermachte sein ganzes Vermögen dem kaiserl. deutschen Institut für archäologische Korrespondenz unter der Bedingung, daß von dem Ertrage desselben

vorerst sämtliche hinterlassene Entwürfe seines Bruders veröffentlicht werden sollten. Nach Erfüllung dieser Verpflichtung hat das Institut die Revenuen des Vermögens mit der Petersburger Akademie zu teilen.

Die Centraldirektion des archäologischen Institutes ist der übernommenen Verpflichtung in würdigster Weise nachgekommen. Die Skizzen des verstorbenen Malers sind in der rühmlich bekannten Anstalt Steinbocks in Berlin meisterhaft reproduzirt worden und erscheinen in dem oben bezeichneten Werke in einer wahren Prachtausgabe.

Der Maler Alexander Andrejewitsch Iwanoff wurde 1806 in St. Petersburg geboren, woselbst sein Vater Professor an der Akademie der Künste war und den Ruf eines vortrefflichen Lehrers genoß. Dieser begann seinem Sohne so früh Zeichenunterricht zu erteilen, daß derselbe kaum achtzehn Jahre alt schon seinen ersten großen Erfolg an der Akademie errang. Es will dies viel sagen, denn die Petersburger Akademie ist so organisirt, daß auch die besten Schüler an derselben die vorgeschriebenen Kurse durchmachen müssen und zu akademischen Konkurrenzen nur zugelassen werden, wenn sie sich in allen Klassen ausgezeichnet haben. Auf korrekte und gewandte Zeichnung des Nackten wird viel Gewicht gelegt, und ähnlich wie an der französischen Akademie in Rom auch von dem fertigen Künstler, soweit der Einfluß der Petersburger Akademie reicht, verlangt, daß er dieser Tradition der Anstalt getreu bleibe. Nachdem Iwanoff die akademischen Studien vollendet, studirte er noch so lange in Petersburg, bis er (1829) ein Stipendium ins Ausland erhielt. Schon im Jahre 1830 traf er in Rom ein, nachdem er die Hauptkunststädte Deutschlands, vornehmlich Dresden, besucht hatte.

Die ewige Stadt mit ihren unermeßlichen Kunstschätzen und unvergleichlichen Eindrücken übte auf den jungen Russen anfangs einen verwirrenden Einfluß, so daß er nicht sogleich ins Klare kam, welche Richtung er einschlagen sollte. Sein Biograph sagt, daß er die damals in Rom weilenden Koryphäen der modernen Kunst ohne Erfolg um Rat fragte. Dies scheint uns nicht gut möglich; denn wir sehen Iwanoff in kurzer Zeit mit solcher Bestimmtheit seinen Weg einschlagen, von dem er fast sein ganzes Leben lang nicht abwich, daß wir im Gegenteil annehmen müssen, es habe ein großer Künstler, etwa Cornelius, mit dem Iwanoff in stetem Verkehr blieb, gleich von Anfang an durch seinen Rat auf die weitere künstlerische Entwickelung des russischen Malers bestimmend eingewirkt. Dieser wählte ein Thema aus der Bibel, die er fleißig studirte und zwar unternahm er es, den Augenblick darzustellen, in welchem sich Christus zum erstenmal dem Volke zeigte. Dieses Bild sollte das Hauptwerk seines Lebens werden, die Vorarbeiten zu demselben waren sehr umfassend, ja allzu umständlich. Er malte beispielsweise eine biblische Scene in lebensgroßen Figuren als „Vorarbeit", machte Reisen in Italien, so unter andern eine nach Livorno, um Judentypen zu studiren, ja er wollte aus demselben Anlaß nach Palästina reisen, konnte aber die Reisekosten nicht auftreiben. In Petersburg wurde seine Bitte mit der Motivirung abgeschlagen, daß Raffael sehr schöne Bilder gemalt habe, ohne Palästina gesehen zu haben. Das Studium der Quattro- und Cinquecentisten betrieb Iwanoff aufs Gründlichste und Eifrigste. Diese langen Vorbereitungen hätten, wie das so oft geschieht, beinahe das Scheitern des Hauptunternehmens verursacht. Das Stipendium war zu Ende und wurde nur in kleinen Terminen verlängert, — es stellten sich Not und schwere Sorgen ein, die der Künstler aber mit achtenswerter Ausdauer überwand, indem er trotz aller Hindernisse, die er sich teilweise selbst bereitete, an dem Bilde fortarbeitete. Die Geschichte der Entstehung desselben ist des Malers Lebensgeschichte. Er gewann sich damit Fürstengunst und — was er noch höher schätzte, — die Liebe und Freundschaft des Dichters Gogol. Es flossen ihm bisweilen reichliche Unterstützungen zu von russischen Großen; dann wieder darbte er und konnte selbst die Modelle nicht bezahlen, die in Rom übrigens nicht so selten Künstlern kreditiren, besonders wenn dieselben eine große Leinwand auf der Staffelei haben. Wozu Iwanoff sich oft wochenlang in die pontinischen Sümpfe setzte und Stimmungen studirte, ist aus den vorliegenden Skizzen nicht recht zu ersehen; das Fieber, welches er sich dort zuzog und das seine Gesundheit auch für die Folge untergrub, hat er sich wahrlich ohne jeden Grund geholt. Monatelang malte er nur Skizzen, ohne an seinem Bilde zu arbeiten. Während so die Hauptarbeit langsam vorrückte, entstanden vierundzwanzig Umänderungsent-

würfe, die sich auf das ganze Bild bezogen und eine Menge Zeichnungen und Aquarelle zu den einzelnen Figuren desselben.

Im Jahre 1847 kam der Bruder Iwanoffs, Sergius, als Stipendiat nach Rom, um Architektur zu studiren. Beide Brüder lebten von nun an in wahrer Freundschaft zusammen, die in dem obenerwähnten pietätvollen Testament des Jüngeren ihren rührenden Ausdruck gefunden hat. Eine unglückliche Liebe zu einer schönen jungen Dame verdüsterte des Malers Gemüt so sehr, daß er sein großes Bild ganz ruhen ließ. Um Trost und Fassung zu gewinnen, vertiefte er sich in theologische und biblische Studien, auf Grund deren die Mehrzahl der Skizzen entstand, die den Gegenstand dieser Besprechung bilden. Tiefreligiöse, aufrichtig gläubige Gemüter werden durch unsystematische und unvollständige theologische Studien leicht auf Irrwege gebracht. Iwanoff fand nicht nur keinen Halt, sondern verlor das Gleichgewicht der Seele vollends. Strauß' „Leben Jesu", das er eifrig las, ja stellenweise auswendig lernte, machte ihn irre an seinem Glauben, seinen künstlerischen Idealen, seiner gesamten bisherigen Thätigkeit. Er versuchte seinen veränderten Anschauungen künstlerischen Ausdruck zu verleihen und so entstanden diejenigen der uns vorliegenden Skizzen, die als Vorläufer der französischen Versuche anzusehen sind, die Bibel archäologisch darzustellen, die idealen Stoffe derselben des Zaubers der Poesie zu entkleiden und historische Wahrscheinlichkeit an deren Stelle zu setzen.

Mit sich und der Welt zerfallen, wurde der Künstler immer zurückhaltender und verschlossener; zu dem inneren Zwiespalt kamen neue, sehr drückende materielle Sorgen. Der Künstler brachte nicht mehr die nötige Kraft auf, die letzte Hand an sein Bild zu legen, — er stellte es aber öffentlich aus, um Geld zu erwerben. Der Erfolg war ein überraschender, durchschlagender und brachte ihm eine namhafte Unterstützung ein.

Nach siebenundzwanzigjährigem Aufenthalt reiste Iwanoff hierauf von Rom ab und unternahm eine größere Tour durch Frankreich und Deutschland, die er auch bis London ausdehnte, um sich bei Herzen, dem geistigen Vater des Nihilismus, „Aufklärung der Gedanken und Ideen" zu holen. Er kehrte noch im Herbst desselben Jahres zurück und nun war es ihm vollends unmöglich, sein Bild fertig zu machen, es war ihm zur Last. Rasch entschlossen packte er es ein und beschloß, es unfertig nach Petersburg zu schaffen. Bis Kiel begleitete der Künstler sein Bild und schiffte sich bald darauf nach der russischen Hauptstadt ein, wo er Anfangs Mai des Jahres 1858 eintraf. Sein Bild wurde ausgestellt, machte großes Aufsehen und es waren Verhandlungen im Zuge wegen Ankaufs desselben für den Kaiser, da starb der Künstler plötzlich am 3. Juli 1858.

Wir behalten uns vor, bei einer andern Gelegenheit auf das Hauptbild des russischen Meisters zurückzukommen; diesmal sollen uns nur die in den ersten drei Heften der oben angeführten Publikation mitgeteilten Skizzen beschäftigen. — Dieselben sind in drei Gruppen zu scheiden. In einem Teile derselben giebt der Künstler ganz ausgeführte Zeichnungen großer Gruppen; in dem zweiten sucht er in leichten Skizzen große Massen und weite, schön gedachte Räume zu beherrschen und mit den Figuren in Einklang zu bringen; im letzten bringt er in wenigen Figuren das Bestreben zum Ausdruck, typische, neue Gestalten zu schaffen.

Die Kompositionen der ersten Gruppe zeigen, wie energisch Iwanoff nach schöner Linienführung und durchgeistigter Darstellung seiner Gestalten strebte, wie sehr er dem Studium des Nackten oblag. Auch hier wirkt Iwanoff mit vielen Figuren und weiß diesen Reichtum der Komposition glücklich zu beherrschen. — Eigenartig im höchsten Grade ist Iwanoff in denjenigen Kompositionen, in denen zu den Massen von Figuren architektonische oder landschaftliche Hintergründe hinzukommen. Er ist da ein Vorläufer der modernen Franzosen, ohne daß diese nachweislich von ihm beeinflußt worden wären. In den Entwürfen, welche das Thema „Christus predigt im Tempel" variiren, behandelt der russische Maler die Architektur in großartiger Weise, dabei stets die Bedeutung der Figuren bewahrend. Die koloristischen Anläufe in diesen Skizzen weisen eine höchst bedeutende Begabung auch in dieser Richtung nach. Themata, bei welchen der Künstler experimentiren konnte, wählte er mit Vorliebe, so (Nr. 32 u. 33) „Christus unter den Jüngern", „Christus geht zur Bergpredigt", „Christus kommt von der Bergpredigt", „Johannes in der Wüste" u. s. w. — Die dritte Gruppe der Iwanoffschen Kompositionen

wäre eigentlich noch in zwei Teile zu scheiden. In dem einen erscheint das vorgesteckte Ziel erreicht, während im anderen nur bizarre Experimente zu erblicken sind. Zu den besten Kompositionen dieser Gruppe gehören die Skizzen zur „Versuchung Christi“ und zur „Verkündigung“ Bei den ersteren versucht es der Künstler, an die byzantinische Kunstweise anzuknüpfen, ja er entlehnt die Anordnung seiner Kompositionen direkt byzantinischen Vorbildern (vgl. Rohault de Fleury, L'évangile, Tours 1874, pl. XXXVI, fig. 2; L. Veuillot, Jésus Christ, Paris 1875, pag. 69); er thut dies aber nicht nur rein äußerlich, sondern versteht es, den großen Zug der byzantinischen Kunst der besten Zeit seiner Komposition mitzuteilen. In diesen und anderen Entwürfen war unser Künstler bemüht, einen neuen Christustypus zu schaffen und es dürften die noch nicht erschienenen Blätter dazu noch manch interessanten Beitrag liefern. — Wie eifrig der russische Künstler die Quattrocentisten, besonders Fiesole studirte, zeigt vor allem die Figur Maria's in einer Skizze zur Verkündigung. Die anmutige Gestalt der Jungfrau ist voll Innigkeit und Wahrheit. Mit den Engelsfiguren hat Iwanoff kein Glück. Bald gestaltet er sie gespenstig, riesig groß, entsprechend der byzantinischen Gepflogenheit, überirdische Wesen in übernatürlicher Größe darzustellen, bald macht er assyrische geflügelte Gestalten daraus und nur in einer der vorliegenden Kompositionen (Nr. 15) finden wir einen Anklang an ideale Bildungen. Wo Engelsfiguren in den Kompositionen vorkommen, macht Iwanoff überdies ganz absonderliche Lichteffektexperimente, die meist als völlig verfehlt zu bezeichnen sind. — Für den hohen Ernst des künstlerischen Strebens Iwanoffs zeugt sein Verfahren, ein und denselben Gegenstand in vielfachen Variationen zu versuchen, wobei die Veränderungen immer auf geistige Vertiefung und würdevollere Lösung der Aufgabe gerichtet sind. Wir verweisen beispielsweise auf die verschiedenen Versuche, Christus im Tempel predigend darzustellen. Auch die oben besprochene Versuchung liegt in zwei Varianten vor; ebenso die Verkündigung u. a.

Auf den Skizzen finden sich mitunter Aufzeichnungen in russischer Sprache, auf den vorliegenden nur Stellen aus der Bibel. Der Biograph Iwanoffs teilt einige Aufzeichnungen des Künstlers mit, welche die Aussprüche der großen Künstler enthalten, die diesem ihre Ratschläge erteilten. Cornelius tadelt, daß auf dem Bilde zu viele Nackte seien, die wie Übungsfiguren und nicht wie Zuhörer aussähen, und rät, den Hauptnachdruck auf die Innerlichkeit des Ausdruckes zu legen. Auch Overbecks Ausspruch ist charakteristisch; er giebt Iwanoff die Mittel an, wie er den theatralischen Eindruck der Hauptfigur vermeiden könne. — Ob es Iwanoff noch gelungen wäre, für seine neuen Ideen auch neue Formen zu finden, wie der russische Künstler es hoffte, nachdem er zu der Überzeugung gekommen, er müsse sich von „eingewurzelten Begriffen und Vorstellungen losmachen“, ist zu bezweifeln, da ihm eben dies „Losmachen“ nach den von Botkin angeführten Aussprüchen doch nicht ganz gelingen wollte; er hält die Tradition hoch und findet in den Meisterwerken des Cinquecento immer noch den höchsten erstrebenswerten Ausdruck malerischer Schönheit. Er ist ein noch schüchterner, theoretischer Nihilist, in welchem mangelhafte Bildung und großer Wissensdrang jeden weiteren Fortschritt unmöglich machten, und der ganz und gar jenen von Turgenjeff so meisterhaft geschilderten harmlosen Zweiflern gleicht, die nur zur Verneinung des Bestehenden vorgedrungen sind, aber selbst noch mit ganzer Seele daran hängen.

J. Kršnjavi.



Notiz.

Der „Anastasius" im schwedischen Nationalmuseum. Herr A. v. Wurzbach hat in seinem Artikel: „Der heilige Anastasius von Rembrandt" im letzten Novemberhefte dieser Zeitschrift zu beweisen versucht, daß das Bild mit Unrecht Rembrandt zugeschrieben werde. Erlauben Sie mir, Herr Redakteur, hierzu folgende Bemerkungen zu machen; ich will mich so kurz wie möglich fassen.

Ich habe niemals geglaubt, wie Herr A. v. Wurzbach mir insinuirt, daß man die Echtheit dieses oder irgend eines andern Bildes aus der Signatur allein beweisen könne. Aber wohl hat Herr A. v. W. gesagt, daß in diesem Falle „aus der Signatur allein das Falsum hervorgehe". Das Bild ist bekanntlich Rembrant fc. 1631 bezeichnet (nicht Rembrandt, wie Herr A. v. W. sagt). Dies ist allerdings nicht die gewöhnliche Signatur des Meisters im Jahre 1631. Am häufigsten findet man nur eine verkürzte Form seines Namens. Aber nicht ausschließlich (vgl. z. B. Bode: „Rembrandts früheste Thätigkeit" und Charles Blanc: „L'oeuvre de Rembrandt"). Übrigens, hat Rembrandt oder irgend ein anderer Künstler sich verpflichtet, seine Bilder nur so oder so in diesem oder jenem Jahre (oder Monate!) zu bezeichnen? Die Signatur ist überdies in der gewöhnlichen Handschrift Rembrandts geschrieben; sie erinnert sogar direkt an die (allerdings größere) Signatur der „Anatomie" im Haag aus dem folgenden Jahre (1632).

Herr A. v. W. will ferner das „Falsum" aus dem Vergleiche unseres Bildes mit einer Radirung Rembrandts aus demselben Jahre (1631) beweisen. Aber in seiner Beweisführung findet sich eine falsche Prämisse. Er sagt nämlich: „Die Figur erscheint auf dem Bilde genau so wie in der Radirung, das heißt nach links gekehrt sitzend". — Es verhält sich nicht so! In dem Stiche sitzt der Alte mit seinem Kopfe nach rechts, in dem Bilde nach links gekehrt; in dem Stiche zeigt sich sein rechter, in dem Bilde sein linker Arm herunterhängend. Die Sache könnte ganz einfach folgende sein: Rembrandt hat einen lesenden Alten gemalt und in demselben Jahre dieselbe, oder sagen wir lieber, eine diesem sehr ähnliche Gestalt in einer Radirung benutzt. Ist darin irgend etwas befremdend? Unwahrscheinlich scheint es dagegen, daß ein anderer Künstler nach dem Stiche das Bild gemalt habe; denn warum sollte er dann die Gestalt zu wenden, sich die unnütze Mühe gegeben haben?

Was die Verschiedenheit der drei Etats betrifft, so kann ich diese im Augenblick nicht kontrolliren. Herr A. v. W. sagt, daß die ganze Figur (des lesenden Alten) im dritten Etat verändert sei. Ich will mich gern auf Herrn A. v. W.'s Wort verlassen. Aber was weiter? Wer kann den Launen eines Künstlers Gesetze vorschreiben?

Endlich die Malweise und der Gesamteindruck! Das ist eine mißliche Sache, weil ihre Beurteilung doch immer von der individuellen Auffassung abhängt. Aber eben darum muß jedermann — allerdings nach genauer Prüfung — seine Meinung sagen, wenn er eine hat. Es würde mich nicht allzusehr befremden, wenn jemand Meister Rembrandts eigene Hand im „Anastasius" nicht sehen wollte; denn das Bild gehört gewiß nicht unter seine besten Arbeiten, sogar nicht unter die besten aus seiner Jugendzeit. Aber wie man es nur für ein „Machwerk" von einem „schlechten Maler" ansehen, oder sogar die Hand eines „Dilettanten" darin vermuten kann, ist mir ganz unerklärlich. Unter allen Kunstkennern, die das Bild gesehen, ist meines Wissens Herr A. v. W. der einzige, der einen solchen „Eindruck" davon empfangen hat. Das relativ sehr plump gestochene Blatt giebt allerdings keine richtige Vorstellung von der delikaten Malweise und von dem geheimnisvollen Helldunkel des Bildes.*)

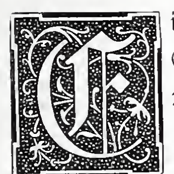
Aus allen diesen Gründen glaube ich, daß dem holländischen Großmeister kein Unrecht gethan werde, wenn der „Anastasius" im schwedischen Nationalmuseum auch fernerhin seinen Namen trägt.

Stockholm, im Dezember 1881. **Georg Göthe.**

---

*) In der schwedischen „Tidskrift för bildande konst och konstindustri", Stockholm 1875, findet sich eine viel besser gelungene Radirung von L. Lowenstam nach dem Originale Rembrandts.

Neptun und Amphitrite von Rubens
in der Berliner Gemäldegalerie.
Mit Abbildungen.


in Jahr ist verflossen, seitdem der große Rubens aus der Galerie Schönborn für zweimalhunderttausend Mark in das Berliner Museum übergegangen ist. Die erhitzten Geister, welche damals so heftig aufeinanderplatzten, haben sich inzwischen etwas abgekühlt, und eine objektive Würdigung des Gemäldes, eine ruhige Diskussion der in Betracht kommenden Fragen greift jetzt wenigstens nicht mehr in den heißen Streit des Tages hinein. Die entgegenstehenden Meinungen haben sich in der Zwischenzeit übrigens nicht geklärt. Die Majorität der Künstler und diejenigen, welche ihre Meinung in der Presse vertreten haben, halten nach wie vor an der Unechtheit des Gemäldes fest, d. h. sie glauben, daß das Bild ein Machwerk des vorigen Jahrhunderts sei, während die Direktoren der Gemäldegalerie und ihre Wortführer in der Presse — zu Eisenmann hat sich inzwischen noch Janitschek im „Repertorium für Kunstwissenschaft" gesellt — mit unverminderter Zähigkeit bei der einmal aufgestellten These bleiben, daß das Bild erstens eine in allen Teilen eigenhändige Arbeit des Meisters, daß es zweitens in den ersten Jahren nach Rubens' Rückkehr aus Italien, etwa in den Jahren 1609 bis 1612, entstanden sei.

Die Meinung derjenigen, welche das Bild für ein Machwerk des vorigen Jahrhunderts halten, läßt sich mit Leichtigkeit durch die Thatsache widerlegen, daß die herzogliche Gemäldegalerie in Gotha eine kleine, in den Einzelnheiten etwas frei behandelte Kopie des Bildes besitzt, welche unzweifelhaft aus dem 17. Jahrhundert und zwar, wie mir scheint, aus dem letzten Drittel desselben herrührt. Über die Provenienz dieser Kopie ist trotz der Nachforschungen, die Herr Hofrat Schneider deshalb angestellt hat, in den Inventarien und Archiven nichts zu ermitteln gewesen. Man weiß nur, daß sie aus altem herzoglichen Familienbesitz stammt. Die eine Frage ist also durch die Existenz dieser Kopie aus dem 17. Jahrhundert abgethan.

Die Opposition hätte sich vielleicht nicht bis zur völligen Negation verstiegen, wenn man auf der andern Seite sich nicht mit solchem Eigensinn auf die ausschließliche Eigenhändigkeit der Ausführung durch Rubens gesteift hätte. Mit den allgemeinen Begriffen, die man sich bisher über den Rubensstil gebildet und zu deren Feststellung die Berliner Galerie ein ausreichendes Material liefert, war die neue Erwerbung schlechterdings nicht in Einklang zu bringen, und die Belehrung, die Herr Dr. Bode in den „Preußischen Jahrbüchern" den Zweiflern hat zuteil werden lassen, gab Veranlassung zu so zahlreichen Fragezeichen, daß sie nicht jedermann ohne weiteres adoptiren wollte.

Man hatte das Gefühl, daß sich Dr. Bode eine neue Chronologie Rubensscher Gemälde zurechtgemacht, um „Neptun und Amphitrite" in die im voraus von ihm fixirte Stelle einrücken zu lassen. Den Lesern dieser Zeitschrift ist der Bode'sche Aufsatz im Wesentlichen in den Nummern 30 und 31 des vorigen Jahrgangs der „Kunstchronik" mitgeteilt worden. Wir bringen daraus nur soviel in Erinnerung, daß Bode darin eine Anzahl bekannter Galeriebilder aufzählt, deren Entstehung nach seiner Meinung in denselben Zeitraum fällt, in welchen er die des neuen Berliner Bildes versetzt. Von den gleichzeitigen Altarbildern, die doch recht eigentlich in Betracht kommen sollten, weil sich ihre Entstehungszeit genau bestimmen läßt, sieht Bode ab, da diese Gemälde „mehrfach aus Rücksicht für den Platz, für den sie bestimmt waren, eine von diesen Bildern (den Galeriebildern) wie auch unter sich abweichende Behandlung zeigen". Und doch sind gerade diese Altarbilder die einzigen aus Rubens' erster Periode, deren Entstehungszeit sich mit Sicherheit feststellen läßt, so daß sie uns eigentlich allein einen festen Maßstab geben, um die Merkmale seines damaligen Stils definiren zu können. Das Altarbild von Sta. Maria Vallicella in Rom, welches den Reigen eröffnet, ist 1607 vollendet worden. Seine Geschichte, die wir aus Rubens' eigenem Munde durch die erst kürzlich in ihrem ganzen Umfange von mir publizirten Briefe des mantuanischen Archivs kennen,[1]) widerlegt zugleich auf das bündigste die Bode'sche Behauptung, daß Rubens auf den Bestimmungsort seiner Bilder Rücksicht genommen habe. Gerade weil er es nicht gethan, sah er sich genötigt, für die römische Kirche ein zweites, für den Aufstellungsort besser berechnetes Bild zu malen, welches sich noch heute dort befindet, während das erste Gemälde nach mannigfachen Schicksalen in das Museum von Grenoble gekommen ist. Dieses Grenobler Bild unterscheidet sich nun in der Formengebung so erheblich von dem neuen Berliner Bilde, daß nicht ein Jahrzehnt genügt, um die Zwischenzeit zwischen beiden auszufüllen. Es liegt vielmehr eine ganze Reihe von Entwickelungsstufen zwischen ihnen: auf dem römischen Bilde ist noch keine Spur von den breiten massigen Körperformen, den bis zur Übertreibung markirten Muskeln und Knochen zu sehen, welche namentlich den Extremitäten Neptuns ein wenig anziehendes Äußere geben. Die heilige Domitilla auf dem Grenobler Bilde ist eine zarte, poetische Erscheinung mit äußerst feinen Gesichtszügen, welche im schroffsten Gegensatz zu der vierschrötigen, unbeholfenen Amphitrite und der robusten Nymphe steht. Dort ein Hauch liebenswürdigster Anmut, hier eine biderbe Nüchternheit, eine faustfertige Körnigkeit des Farbenauftrags, die alles poetischen Reizes entbehrt. Und endlich der Amor mit seinem skrophulösen Kopfe im Gegensatz zu den pausbäckigen, kerngesunden und drallen Engelsbübchen, welche auf dem Grenobler Gemälde das Madonnenbild bekränzen! Der Ildefonsoaltar (um 1610 gemalt) hängt noch so eng mit dem Grenobler Bilde zusammen, daß schon allein dadurch ein ganz zwingender Beweis für die Thatsache geliefert wird, daß sich Rubens' Stil nach seiner Rückkehr aus Italien keineswegs so rapid geändert hat, daß das Berliner Bild in dieser Periode einen Platz finden könnte. Wenn wir uns nur an bezeugte Daten, nicht an Vermutungen halten, können wir sogar schon das Jahr 1613 mit Sicherheit ausschließen. Denn aus diesem Jahre besitzen wir ein datirtes Bild, Jupiter und Kallisto, in Kassel, welches Bode ebenfalls zu Gunsten seiner Hypothese anführt. Er konnte keinen Zeugen citiren, der schla-

1) Rubensbriefe. Leipzig 1881, Seemann. S. 11—35.

gender zu seinen Ungunsten aussagt. Das Kasseler Bild trägt in jedem Zuge das Gepräge einer meisterlichen Durchführung, die nur von dem Meister selbst herrühren kann. Wenigstens ist das bisher noch von niemandem bezweifelt worden. Wiederum bewundern wir an dem nackten Körper der Nymphe eine überaus zarte und feine Modellirung, die sich peinlich vor jeder allzustarken Betonung eines Muskels hütet, eine leidlich korrekte Zeichnung, an der jedenfalls nicht so störende und grobe Fehler zu bemerken sind wie an der Berliner Amphitrite, und einen dünnen, lasirenden Farbenauftrag, der ebenso sehr vor jeder grellen Note zurückschreckt. Wenn Bode noch eine Reihe anderer Gemälde aufführt, die in demselben Zeitraume wie das Berliner Bild entstanden sein sollen, so ist er für die meisten derselben den Beweis der richtigen Datirung schuldig geblieben. Wir wissen nur oder wir dürfen wenigstens annehmen, daß das berühmte Porträt des Meisters und seiner Gattin „in der Gaisblattlaube" bald nach seiner Vermählung, 1609, gemalt worden ist. Daß ferner die Kreuzaufrichtung in Antwerpen in das Jahr 1610 fällt, ist dokumentarisch belegt. Letzteres Werk hat in der starken Betonung der Muskulatur und in der etwas harten Formenbehandlung, nicht aber im Kolorit, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Berliner Bilde. Aber gerade diese Kreuzesaufrichtung ist eine überaus schwache Stütze für die Bode'sche Hypothese, da man neuerdings aus den Kirchenrechnungen ermittelt hat, daß Rubens im Jahre 1627 sein Werk überarbeitet hat. Wenn die Tradition richtig ist, welche behauptet, daß Rubens damals den großen Hund hinzugefügt hat — und es giebt Gründe, welche die Tradition unterstützen, — so ist die Überarbeitung eine ziemlich durchgreifende gewesen. Dann würde die „Kreuzesaufrichtung" eher ein wichtiges Hilfsmittel für die Hypothese sein, die wir vertreten und näher begründen wollen. Daß die anderen Gemälde, die Bode anführt, in den Jahren 1609—1612 entstanden seien, bedarf, wie gesagt, erst noch einer näheren Begründung. Der heilige Sebastian in der Berliner Galerie, welcher vielleicht mit dem im Carletonschen Verzeichnis erwähnten identisch ist, mag ja der letzten italienischen Zeit angehören. Aber die „leuchtende Färbung" und der wunderbare Schmelz der Behandlung, der goldige Ton sticht doch gar sehr von dem frostigen und nüchternen, überall ins Gelbliche spielenden Kolorit des neuen Berliner Bildes ab. Was den heil. Hieronymus in Dresden betrifft, so sprechen viel mehr Beweise dafür, daß er nach 1612 entstanden ist als früher. Van Dyck, der erst um 1612 zu Rubens kam, hat ihn nämlich kopirt und zwar in jener die Eigenarten des Rubens übertreibenden Manier, für welche die 1617 für die Antwerpener Dominikanerkirche gemalte Kreuztragung das erste, noch nicht völlig entwickelte Beispiel ist. 1618 befand sich der hl. Hieronymus laut Carletonschen Verzeichnisses nicht mehr oder noch nicht in Rubens' Atelier. Wenn man also nicht annehmen will, daß der Schüler 1617 einen alten Atelierhüter des Meisters kopirt hat, wird man das fragliche Gemälde entweder in das Jahr 1617 oder bald nach 1618 versetzen müssen. Das Monogramm, welches Bode hervorhebt, ist übrigens nach meinem Dafürhalten gefälscht. Anfangs hat ein P R dagestanden, dann ist der untere Schlußzug des R wieder ausgewischt und ein P daraus gemacht worden, so daß jetzt P P R dasteht. Unzweifelhaft echte Signaturen dieser Art sind noch nicht nachgewiesen worden. Auffallend ist ferner auch, daß sich auf keinem der Bilder, die nach Bode's Ansicht in den Jahren 1609—1612 gemalt sind, so grobe Flüchtigkeiten und Zeichnungsfehler vorfinden wie auf dem bestrittenen Berliner Gemälde.

Bode beruft sich nun auf eine Gruppe von Bildern, welche ihrem Inhalt nach mit

dem Berliner „so sehr verwandt sind, daß sie wie zu einem Cyklus gehörend erscheinen“. Es sind dies namentlich „Neptun und Kybele“ in der Petersburger Eremitage und die „Vier Weltteile“ im Wiener Belvedere. Das letztere Bild (Fig. 2) wird von einem so ausgezeichneten, nüchternen Forscher und Rubenskenner wie Max Rooses ausdrücklich in die zweite Periode des Meisters verwiesen, welche mit der Antwerpener Kreuzabnahme anhebt und mit dem Jahre 1625 etwa schließt. „In dieser Periode“, schreibt Rooses in seiner „Geschichte der Antwerpener Malerschule“, „erlangt die Farbe allmählich die Oberhand über das Helldunkel,



Fig. 1. Neptun und Amphitrite. Berliner Museum.

die Bilder werden sonniger und durchgeführter, die Umrisse sind deutlich gezeichnet. Diese Art dauerte bis um das Jahr 1625 und umfaßt unter anderen die Gemälde von Mecheln, die „Vier Weltteile“, den „Hl. Franciscus Xaverius“, den „Hl. Ignatius“, und die „Himmelfahrt“ im Belvedere, den „Kalvarienberg“ und den „Hl. Thomas“ im Museum zu Antwerpen,[1]) die

1) Im Juni vorigen Jahres machte mir Herr Dr. Max Rooses bei meiner Anwesenheit in Antwerpen die interessante Mitteilung, daß er kurz vorher auf diesem Bilde und zwar über dem Kopfe des Bürgermeisters Rockox die Jahreszahl 1613 entdeckt hätte. Durch diese Entdeckung erklärt sich die frappante Übereinstimmung der malerischen Behandlung dieses Thomasbildes und der Kasseler Kallisto.

„Amazonenschlacht" und das große „Jüngste Gericht" in der Pinakothek zu München, den Deciuscyklus und die „Kinder des Rubens" in der Liechtenstein-Galerie zu Wien, die Medicisgalerie im Louvre, die „Himmelfahrt" in der Frauenkirche zu Antwerpen, die Porträts von Charles de Cordes und seiner Frau im Museum zu Brüssel und hundert andere." Diese Chronologie steht auf ungleich festeren Füßen als die Bode'sche, und in sie fügt sich auch zwanglos das Berliner Bild ein, so zwar, daß es den Gemälden der Medicisgalerie möglichst nahe rückt. Es war die Zeit, als Rubens sozusagen sein Atelier in großem Maßstabe betrieb, als er eine Skizze hinwarf, ein paar Naturstudien machte und dann die Ausführung im Großen seinen Schülern überließ. Er selbst überging dann die Leinwand mit geringerer oder größerer Sorgfalt.



Fig. 2. Die vier Weltteile. Galerie des Belvedere.

Was die Medicisgalerie anbelangt, so ist das letztere durch seine eigenen Briefe bezeugt. Dieses Übergehen letzter Hand wurde von ihm so radikal vorgenommen, daß sich heute schlechterdings nicht mehr entscheiden läßt, welche Partien der einzelnen Gemälde von seinen Schülern und welche von seiner eigenen Hand herrühren. Die Sonderart dieser verschiedenen Schüler ist noch nicht sorgfältig genug studirt, als daß man schon jetzt zu sicheren Resultaten gelangen könnte. Der wärmere oder kältere Ton der Untermalung, das Hineinspielen ins Goldige oder ins Silberige wird bei diesen Untersuchungen einen Maßstab an die Hand geben. Vorläufig ist man mit dem Zuweisen gewisser Partien an Snyders, Brueghel, Wildens, sogar an Jordaens, der niemals ein Gehilfe des Rubens in engerem Sinne gewesen ist, sehr freigebig, und besonders hat Waagen in dieser Richtung sehr viel gethan. Ein Beispiel möge beweisen, wie vorsichtig man dabei zu Werke gehen muß!

Bode behauptet, daß die Studien zu dem Löwen des Berliner Bildes sich auf einem Blatte der Albertina befinden, einer Federzeichnung mit Löwen in allen Stellungen. Das Blatt trägt in jedem Zuge das Gepräge höchster Meisterschaft und ist überdies mit den bekannten Schriftzügen des Meisters P. P. Rubbens f:t bezeichnet. Leider irrt sich Bode in seiner Angabe. Der Berliner Löwe ist auf dem Blatte der Albertina, welches Braun photographirt hat, nicht zu finden, wohl aber ein Löwenpaar, das wir im Facsimileholzschnitt reproduziren (Fig. 3), weil es, abgesehen von seiner Schönheit, für uns insofern von Interesse ist, als es die Vorstudie zu dem herrlichen Löwenpaar bildet, welches auf dem Bilde der Medicisgalerie „Heirat Heinrichs IV. mit Maria von Medicis" (Nr. 440 des Louvrekatalogs) den Wagen der Stadtgöttin von Lyon zieht. Die Tiere sind in ihrer Stellung und Bewegung getreu der Zeichnung nachgebildet. Man wäre



Fig. 3. Löwenpaar. Nach einer Handzeichnung von Rubens in der Albertina.

nun nach dem allgemeinen Schema versucht, dieses Löwenpaar auf Snyders' Rechnung zu setzen, zumal da dasselbe — wiederum in getreuester Nachbildung — auf einem Gemälde des berühmten Tiermalers im Louvre (Nr. 490) zu finden ist, welches den Einzug der Tiere in die Arche Noahs darstellt. Die Zeichnung beweist uns, daß Snyders umgekehrt eine Anleihe bei Rubens gemacht hat. Und in der That erfreuten sich die Rubensschen Löwen und Tiger in der Antwerpener Schule einer großen Popularität. Brueghel hat sie auf seinen Paradiesen benutzt. Einer der jüngeren Francken hat auf einem Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 883, Erschaffung der Tiere) die Studie verwertet, die für den Löwen des Berliner Bildes gedient hat. Auf einem von Abraham Blooteling gestochenen Blatte mit vier Tierstudien nach Rubens kommt gar Löwe und Tiger in der Stellung vor, wie sie das Berliner Bild zeigt, und endlich hat auch Wenzel Hollar dieses Paar in jener Folge von Blättern gestochen, welche den Titel tragen: Variae leonum icones pictae a Petro P. Rubenio.

Ob das Blatt der Albertina erst zu der Zeit entstanden ist, als Rubens sich mit den Vorarbeiten für die Medicisgalerie beschäftigte, oder ob es in jene Zeit von 1612—1618

fällt, in welcher die kühnbewegten Jagden auf Wölfe, Eber, Hirsche, Löwen, Tiger, Bären, Nilpferde und Krokodile gemalt worden sind, ist zweifelhaft. Soviel steht aber fest, daß das Berliner Bild nicht jener Periode angehören kann, in welcher Rubens nur das Tier in seiner ungebändigten Wildheit, in seiner ungestümen Kraft darzustellen liebte, nicht als Träger und Kommentar eines allegorischen Gedankens, sondern im Zusammenhang einer realistischen, aus dem Leben gegriffenen Scene. War die Freude an Allegorien und emblematischen Darstellungen auch eine allgemein verbreitete Eigentümlichkeit der damaligen Zeit, so wird man doch immerhin annehmen dürfen, wie uns auch das Beispiel des Otto Vaenius lehrt, daß diese Vorliebe für Allegorien mehr den Neigungen des reiferen Alters als der überquellenden Schaffenskraft der Jugend entspricht. In die Zeit der dramatischen Jagden vermögen wir eine so kühl abgewogene ruhige Komposition wie das Berliner Bild nicht hineinzudenken. Wenn jemand eine Jagd auf Nilpferd und Krokodil malt, ist es nicht gut denkbar, daß er zu gleicher Zeit ein so lebloses und unbeholfenes Reptil zu Wege bringe, wie dasjenige ist, auf welches sich die Nymphe stützt, die huldigend zur Amphitrite emporblickt. Ein Naturkundiger hat mit scharfem Blicke entdeckt, daß dieses Krokodil nach einem ausgestopften Exemplare gemalt ist. Dem Maler des Bildes fehlte also hier die Anschauung des Lebens, ebenso wie für das Nashorn, dem der bekannte Dürersche Holzschnitt, der damals auch in naturgeschichtlichen Werken als Autorität galt, zu Grunde liegt. Einem Schüler, der die wilden Tiere nicht nach der Natur studirt hatte, sondern sie nur aus Rubensschen Zeichnungen kannte, ist es auch zu verzeihen, daß der Schwanz des Tigers an die unrechte Stelle geraten ist. Soll man wirklich eine solche Nachlässigkeit dem großen Tiermaler selber zur Last legen dürfen, dessen Meisterschaft in der Darstellung tropischer Tiere von einem auf diesem Felde fast ebenbürtigen Künstler, von Eugen Delacroix, auf das lebhafteste bewundert wurde?

Die Komposition des Berliner Bildes trägt unverkennbar das Rubens'sche Gepräge. Die Massen sind gegeneinander mit der souveränen Meisterschaft, mit der überlegenen Weisheit eines Künstlers abgewogen, der die Periode des Suchens längst hinter sich hat. Jede Figur steht so sicher an ihrem Platze, fügt sich dem Ganzen so leicht und ungezwungen ein, daß es den Anschein hat, als hätte ein Künstler aus längst erprobten Werkstücken die passendsten für den Bau herausgesucht. Neben diesem Werke reifer Contemplation macht selbst das Wiener Bild der vier Erdteile in seiner stark überfüllten Komposition noch einen jugendlichen Eindruck. Wie lebendig, kraftvoll und energisch sind hier die Tiere behandelt, besonders das Krokodil, und wie nüchtern und hölzern sind dagegen die des Berliner Bildes!

Leicht würden sich alle diese Mängel, diese offenbaren Widersprüche erklären, wenn man die Mitwirkung eines Schülers annähme, der nach einer Skizze oder vielleicht nur nach einer Zeichnung des Meisters das Bild mit Benutzung der vorhandenen Studien ausgeführt hätte. Wie viel oder wie wenig Rubens selbst an dem Gemälde gethan, ob er es selbst übergangen oder hier und da nur einen Drucker aufgesetzt hat, der nachher wiederum überarbeitet worden ist, läßt sich heute nicht mehr entscheiden, da die malerische Durchführung ein durchaus einheitliches Gepräge trägt. Sie nähert sich am meisten gewissen schwächeren Bildern der Mediceischen Galerie, und sie mag in der That von einem der zahlreichen Schüler herrühren, die an jenem großen Cyklus mitarbeiteten. Es war die Zeit, als Rubens' produktive Thätigkeit ihren Höhepunkt

erreicht hatte und er sich genötigt sah, seine Mitwirkung auf eine Art von Oberaufsicht zu beschränken. Den Namen eines bestimmten Schülers ausfindig machen zu wollen, wäre vor der Hand noch ein nutzloses Bemühen. Man hat an Diepenbeeck gedacht, aber dieser scheint nicht vor 1625, vielleicht erst 1627 in Rubens' Atelier gekommen zu sein.

Auch die Gemeinsamkeit oder wenigstens die Ähnlichkeit gewisser Modelle führt das Berliner Bild in die Nähe der Medicisgalerie. Die Nymphe des ersteren Bildes sieht fast wie eine vergröberte Wiederholung der drei schönen Nixen aus, welche auf dem Gemälde des Mediceischen Cyklus Nr. 439 die im Hafen von Marseille ankommende Maria von Medicis begrüßen (Fig. 4). Auch der greise Triton zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit seinem Genossen auf dem Berliner Bilde und mehr



Fig. 4. Frauengestalten. Nach dem Gemälde von Rubens im Louvre.

noch mit Neptun selber. Der Louvrekatalog citirt ein Fragment aus einem Briefe von Rubens, welches sich unzweifelhaft auf die drei Nixen oder, wie er sie nennt, „Sirenen" bezieht. Danach hätte er zwei Damen Capaïo und ihre Nichte, die in Paris wohnten, als Modelle für dieselben benutzt. Aber wir wollen solchen Modellähnlichkeiten, die zufällig sein können, keine allzustarke Beweiskraft beilegen.[1]) Es sind der inneren Gründe genug, die dafür sprechen, daß „Neptun und Amphitrite" nicht ein Bild aus der ersten Antwerpener Periode des Meisters, sondern aus der zweiten und zwar etwa aus den Jahren 1618—1625 ist, daß es zwar ein Produkt seines Geistes, aber nicht eine Arbeit seiner Hände ist, daß vielmehr der Anteil eines Schülers an der Ausführung erheblich höher angeschlagen werden muß als der des Meisters.

Adolf Rosenberg.

1) Die Nymphe kehrt auch auf einer sehr lebendig behandelten Skizze des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. wieder, welche einen Flußgott und drei Wassernymphen im Schilf darstellt, die durch ein Gewitter erschreckt werden. Auch diese Skizze gehört der mittleren Zeit des Meisters an.

Aus dem Pavillon für kunstgewerbliche Altertümer auf der Ausstellung zu Halle.

Mit Illustrationen.



o klein der Pavillon für kunstgewerbliche Altertümer auf der letztjährigen Hallischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung gewesen ist, hat er doch seinen Zweck vollkommen erfüllt: gegenüber den Erzeugnissen des heutigen Kunstgewerbes auch die Vergangenheit, als deren Grenze der Beginn unseres Jahrhunderts gesteckt war, zu Wort kommen zu lassen und aus Tageslicht zu locken, was an kunstgewerblichen Altertümern etwa in der Kirchen ehrwürdiger Nacht oder im Privatbesitz verborgen wäre. Sollte sich das Ausstellungsgebiet des Pavillons ursprünglich auf Halle beschränken, dessen Altertümer in erster Linie in Betracht kamen, so erweiterte es sich doch bald auf die Provinz Sachsen, mit welcher die Stadt auf das Engste verknüpft ist. Diese geographische Begrenzung muß man im Auge behalten, wenn weitaus die Hauptmasse der Gegenstände, die dort sich zusammenfanden, nur Mittelgut, immerhin interessantes und schönes Mittelgut war, kunstgewerbliche Denkmäler allerersten Ranges aus dem Mittelalter und der sogen. Renaissance dagegen nur sehr vereinzelt vorhanden waren. Doch war gar manches Stück von hervorragender Bedeutung da, und davon wird hier auf Veranlassung dieser Zeitschrift in Wort und Bild einiges vorgeführt, soweit es noch unbekannt oder nicht genügend bekannt ist.

Den Vortritt habe das ehrwürdige Quedlinburg, dessen Schloßkirche von den Schätzen der Zitter einige höchst interessante Stücke gesandt hatte: außer dem vom Presbyter Samuhel geschriebenen Evangelistarium [1]) und einem Reliquienfläschchen aus Bergkrystall in Gestalt einer Mitra, [2]) den sogen. Reliquienkasten Otto's I. und ein Stück vom Teppich der Äbtissin Agnes. Da die Abbildungen der „mittelalterlichen Kunstschätze in der Zitter zu Quedlinburg" bei Steuerwaldt und Virgin trotz aller aufgewendeten Mühe und allen Fleißes doch nicht stilgerecht sind und viel zu wünschen übrig lassen, werden der Reliquienkasten (Fig. 1) und das Stück des Teppichs (Fig. 2) in Holzschnitten nach Lichtbildern mitgeteilt. Der Kasten, [3]) welcher 0,13 hoch, 0,245 lang und 0,125 tief ist, wurde „tempore Agnetis Abbatissae (1184—1203) et Oderadis Praepositae" gemacht, also gegen Schluß des 12. Jahrhunderts, und verdient das Lob, welches Kugler ihm spendet. Die Elfenbeinschnitzerei, der Heiland nebst elf Aposteln je zwischen Säulen und darüber die Bilder des Tierkreises, ist bestimmt und sicher ausgeführt: die Gestalten sind zwar allzu untersetzt und die Extremitäten, besonders die Hände zu groß, aber angenehm fällt die ganz antike Auffassung in der Wiedergabe der Gewandfalten

1) Abgebildet bei Steuerwaldt und Virgin, Mittelalt. Kunstschätze im Zittergewölbe der Schloßkirche, Taf. 2; vgl. Kugler, kl. Schr. I, 624, Nr. 1.

2) Abgebildet bei Steuerwaldt-Virgin, Taf. 9, und bei Kugler a. a. O. S. 633, welcher letztere mir irrigerweise von „in Gestalt eines Herzens" zu sprechen scheint.

3) Abgebildet bei Steuerwaldt-Virgin, Taf. 29—31; vgl. Kugler a. a. O. S. 629, Nr. 2.

auf. Die Filigranarbeit ist ungemein sauber, die Verzierung durch eingefügte bunte Steine auf der hinteren (hier abgebildeten) Seite geschmackvoller als auf der Vorderseite, wo vielmehr Emailstückchen eingefügt sind und die auch durch den großen rücksichtslos aufgesetzten Amethyst-kameo verunstaltet ist; dieser Kameo, der den epheubekränzten Kopf des Dionysos darstellt und leider in den unteren Teilen beschädigt ist, stammt aus der späteren römischen Kaiserzeit, etwa dem dritten Jahrhundert. Sehr schön ist die Nielloarbeit auf dem silbernen Boden des Kastens, der Heiland, angebetet von Agnes und Oderade und umgeben von achtzehn Heiligen in Brustbildern, vielleicht die schönste Arbeit am ganzen Kasten.

Derselben Zeit (Schluß des 12. Jahrh.) gehören auch die fünf Teppichstücke an,[1]) welche Darstellungen aus des Martianus Capella Vermählung der Philologia mit Mercurius zeigen; einige der ungefähr einen Meter hohen Figuren — die Arbeit ist nicht überall gleichmäßig gut — erinnern ganz an die Antike, so z. B. die Pietas, deren Kopf Faustina-Ähnlichkeit hat. Die beifolgende Abbildung (Fig. 2) giebt die Zeichnung des einen Stücks besser wieder, als es

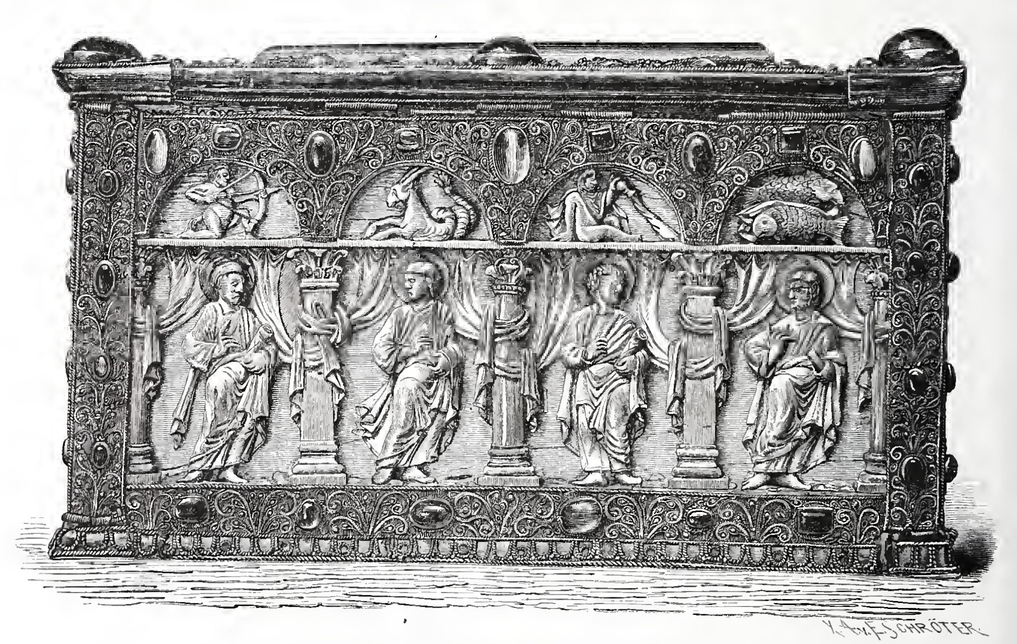


Fig. 1. Elfenbeinerner Reliquienkasten aus Quedlinburg.

die bisherigen Publikationen thun, aber auch nicht vollkommen[2]) und weit entfernt von dem harmonischen Eindruck, den die leicht abgetönten farbigen Figuren auf dunkelblauem Hinter-grund hervorbringen; die Technik nach Art der Smyrnateppiche weist nach dem Orient und speziell nach Byzanz, dem diese Zeit deutscher Kunst die erfolgreichsten Anregungen verdankte. Eine ganz genaue farbige Publikation wäre recht sehr zu wünschen!

Älter als diese Quedlinburger Werke waren zwei elfenbeinerne Kästen, die wohl auch zur Aufbewahrung von Reliquien dienten und der romanischen Kunstzeit angehören. Der

1) Abgebildet bei Steuerwaldt-Virgin, Taf. 36—40 (ein Stück von Taf. 38 auch bei Bibra, Kunst-denkm. in Deutschl. XIII); vgl. Kugler a. a. O. S. 635 ff.; Piper, Mythol. der chr. Kunst I, 1. S. 242 f.; Schnaase[2], Gesch. d. bild. Künste V, S. 538 (die Anmerkung 2 ebenda enthält einen Irrtum; vgl. dazu Piper a. a. O.).

2) Fehlerhaft ist in der Abbildung die Wiedergabe einzelner Inschriften und einzelner Buchstaben-formen, wie leider erst zu spät bemerkt worden ist. Für die Form der Buchstaben verweise ich auf Steuerwaldt-Virgin (die freilich manche Inschrift auch sehr mangelhaft und inkorrekt wiedergeben! Doch hat, wie ich bemerken will, ihre Publikation gegen Kugler darin Recht, daß auf dem Teppichstück Taf. 36 Bronesis, nicht Pronesis, statt Phronesis steht); die Inschriften auf dem hier abgebildeten Stück lauten wie folgt. Im oberen Streifen: ... li · generosa · propago † alme · dei · vates · deq · hoc . . .; neben den Figuren: $\overline{\text{I}}\,\text{P}\,\overline{\text{I}}\,\text{V}$ (Imperium) — Pietas – Iusticia — Sacerdotium — Temperanti(a).

eine Kasten (H. 0,115; L. 0,32; T. 0,17) findet sich im Merseburger Dom und ist dem 9. oder 10. Jahrhundert zuzusprechen: er ist überall mit Tiergestalten, zum Teil innerhalb eingeritzter Medaillonrahmen, und — zwischen diesen — mit ausfüllenden und verbindenden Arabesken bemalt; es sind einfache Umrisse mit Ausfüllung von Gold, Grün und Schwarzbraun, die langgestreckten Tiere nicht immer mit Sicherheit zu benennen, teils phantastische, wie Greif und Phönix, teils Pfau, Schwan oder Hund, Hase oder Kaninchen u. a. Leider ist das Elfenbein viel gesprungen und die Malerei viel verwischt.[1]) Der andere Kasten (H. 0,205; L. 0,24; T. 0,135) war aus dem Dom[2]) zu Erfurt und gehört schon der Übergangszeit zum gotischen Stil an: er ist ringsum durch geriffelte Säulchen in Felder geteilt, in denen größere und kleinere Rosetten, Fensterrosen vergleichbar, ausgeschnitten sind, deren Motive an gotisches Maßwerk erinnern; dahinter liegt Goldgrund. Er hat einen hohen giebelartigen Deckel und steht auf hohen Füßen, die ursprünglich auch mit Rosetten verziert waren; auch er ist leider von der Zeit arg mitgenommen.

Indem ich übergehe, was an Teppichen und sogenannten Kasulen aus Eisleben, Erfurt, Merseburg und Naumburg a. S. aus dem 14. und 15. Jahrhundert eingesandt[3]) oder an



Fig. 2. Gestickter Teppich aus Quedlinburg.

deutschem Steingut[4]) aus dem 16. Jahrhundert ausgestellt war, wende ich mich zu einer Reihe von Porträts auf Kupferplatten, welche, der Mitte des 16. Jahrhunderts angehörig, von den

1) Warum Otte, Hdb. der kirch. Kunstarch.[4] S. 146 der Erwähnung dieses Kastens hinzufügt: „ersichtlich aber aus einem älteren ähnlichen Kästchen umgearbeitet", vermag ich nicht einzusehen. Zugleich benutze ich die Gelegenheit, darauf aufmerksam zu machen, daß im Merseburger Dom seit einigen Jahren ein sogenannter Radleuchter mit der Darstellung des himmlischen Jerusalem aufgehängt ist, der daselbst in einem Versteck aufgefunden wurde: das fünfte Exemplar derartiger Kronleuchter in Deutschland (Otte a. a. O. S. 120).

2) Daher kam auch eine romanische, noch ganz der Antike entsprechende zwölfschnäuzige Hängelampe aus Bronze, mit schornsteinartig aufsteigendem Mittelstück, an dem sie aufgehängt wurde und das mit biblischen Darstellungen verziert war: wohl identisch mit der nach (dem mir hier nicht zugänglichen) Didron bei Semper, Stil[2] II, S. 53 wiederholten Lampe? Das 13. Jahrhundert schien mir eine zu späte Ansetzung für die Erfurter Lampe, die meines Erachtens dem Stile der Figuren nach spätestens dem 11. oder dem 12. Jahrhundert zuzuweisen ist.

3) Z. B. das Tischtuch mit Scenen von Tristan und Isolde aus dem Dom zu Erfurt (vgl. Eye, Anz. für Kunde der deutsch. Vorzeit 1866, S. 14 ff.); die Lesepultdecke mit der Figur des Bischofs Peter von Schleinitz aus dem Dom zu Naumburg (Puttrich a. a. O. S. 16 und Taf. 25); die Decke der Lutherkanzel aus S. Andreas in Eisleben (Puttrich a. a. O. Taf. 2[a] und [b]); u. a. m.

4) Auf einer Pinte war die Jahreszahl 1575 und die Buchstaben H · N · D · W sowie LW nebst dem Reichsadler und zwei Wappen zu sehen; auf einer sogenannten Pilgerflasche stand über dem

Magistraten Quedlinburgs und Wittenbergs kamen und eine eingehendere Behandlung verdienen. Es waren in chronologischer Folge die folgenden Porträts:

1) Kupferplatte (Wittenberg; 0,178 — 0,13). Brustbild Luthers, nach links gewendet, in weitem Priestermantel, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch. Oben die Inschrift: Pestis eram vivus | moriens ero mors | tua Papa; links davon ein Wappenschild mit Agnus dei, rechts Luthers Wappen (Kreuz in Rose); unten liest man: „Nach Christi unsers hern geburt. M. | D. xlvj ihar den xviii. tag des hornungs | ist der selige Doctor Martinus Luther, eyn | Prophet des Deutschen landes, als er Lxiij | ihar alt gewest zw Issleben in Gott | verscheiden". Unter dem Agnus dei in kleiner Schrift: 1549
I K

2) Kupferplatte (Quedlinburg; 0,16 — 0,113) Brustbild Luthers, ganz wie auf der vorigen Platte. Oben dieselbe Inschrift, nur zweizeilig; links und rechts dieselben Wappenschilder; unten die gleiche Inschrift (nur daß es heißt: unsers lieben Herrn u. s. w., ferner: der heilige Doctor u. s. w., endlich: zw Eissleben u. s. w.). Unter Luthers Wappenschild in kleiner Schrift 1550.
· I · K ·

3) Kupferplatte (Wittenberg; 0,208 — 0,15). Brustbild des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, nach rechts gewendet, im Pelzrock und Mütze, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch. Oben Wappen und Inschrift: „Der Gerechte mus vil leiden. aber der | Herr hilft aus dem Allen. Psal. 34"; unten: „Der Durchlauchtigst Hochgeborn Fürst und Herr, | Herr Johans Fridrich der elter, Hertzog zu Sachsenn, des | Hei:Rö:Reichs Ertzmarschalh und Churfürst ꝛc. | Ist am Sonabent den iij tag des Mertzen, in dem Ihare eta: | MDLiiij. seliglich zu Weymar in Gott enttscllaffen". Hinter dem Kopf: 1555
· I · K ·

4) Kupferplatte (Quedlinburg; 0,178 — 0,128). Brustbild des Kurfürsten Moritz von Sachsen [1]) vor einem glatten reichgemusterten Teppich, nach rechtshin gewendet, in Panzer; mit der Rechten schultert er eine Streitaxt, während die gesenkte Linke den Schwertgriff faßt. Vor ihm oben das Wappen. Unten die Inschrift: „Der Durchlauchtigst Hochgeborn Fürst und Herr | Herr Moritz, Hertzog zu Sachsen und Churfürst ꝛc. | Ist am sontag den 9 tag Julii, in der schlacht bey Peyna geschoßen wurdē und folgend dinstag in got verschid. 1556 (sic) [2])". In der oberen Kante des Teppichs die Inschrift in kleiner Schrift: 1556 — I C.

5) Kupferplatte (Quedlinburg; 0,172 — 0,115). Brustbild des Kaisers Karl V. vor einem reichgemusterten Teppiche, nach rechts gewendet, mit dem aus Dürerschen Stichen bekannten „hohen" Hute auf dem Kopf, in den Händen zwei Rollen. Oben die Inschrift: „Caroli V. Imperatoris Trium Or | Bis Partium Triumphis Gloriosis | Simi Effigies"; unten: „Ist in der Belegerunge vor Wittenberg in | solcher kleidunge gesehen und ab | conterfet worden Anno | dm̄. 1547". Hinter dem Kaiser in kleiner Schrift: 1557
· I · C ·

Alle diese Kupferplatten, in Bunzenmanier fein ausgeführt und nicht zu Abdrücken bestimmt,[3]) sondern eigenartige kostbare Bilder (die man vielleicht „Kupferbilder" nennen könnte), stammen der Arbeit nach von einer Hand, von einem Künstler, der sich bald I · K · bald I · C bezeichnet und um die Mitte des 16. Jahrhunderts thätig war; als — übrigens nicht sklavisch genau kopirte — Vorlagen dienten zum Teil Kranachsche Porträts oder doch Porträts

---

Wappen 1587 und unter demselben IE; auf einem Krug 1598 sowie am Hals 95 und IM; endlich auf einer viereckigen Einmachebüchse je ein und dasselbe Wappen und GS. Diese sämtlichen Gefäße gehörten der Sammlung des Thür.-Sächs. Altertumsvereins an.

1) Von diesem Fürsten war auch eine bemalte Thonbüste, aus der Hand geformt und leicht gebrannt, ausgestellt, welche einst über dem Eingang des Gymnasiums im ehem. Barfüßerkloster sich vorfand und jetzt zur Sammlung des Thür.-Sächs. Altertumsvereins gehört; leider ein wenig beschädigt, doch äußerst lebendig und geschickt gearbeitet.

2) Moritz starb vielmehr am 9. Juli 1553 (nach der Schlacht bei Sievershausen, wie die Schlacht gewöhnlich geheißen wird). „1556" verschrieb sich der Künstler, der „1556" das Bild fertigte.

3) Dies beweist die stets von links nach rechts laufende Schrift sämtlicher Bilder.

aus Kranachs Schule, wie die Kupferplatten z. B. mit Luthers Bild und mit demjenigen von Johann Friedrich dem Ältern bezeugen; endlich lassen, wie solche Vorlagen, so auch die dargestellten Personen als wahrscheinlich vermuten, daß der Künstler in den sächsischen Landen zu Hause war. Wie aber hieß er? Die verschiedensten Kunstgeschichten, die ich um Rat fragte, gaben mir auf diese Frage keine Antwort und nur aus Zufall [1]) kam ich auf den Namen des Künstlers: Johann Kellertaler oder Cellertaler (auch Kelertaler, Kellerdaler, Kellerthaler). Und zwar ist es der Älteste aus der nicht unbedeutenden sächsischen Künstlerfamilie, [2]) welcher 1530 in Dresden geboren sein soll und von dem „Blätter in Bunzenmanier mit der Jahrzahl 1558 und den Buchstaben I. K. (verkehrt)" vorhanden sind, darunter „ein Bildnis des Herzogs Moritz von Sachsen, auf welchem die Buchstaben I. K. 1554 verkehrt vorkommen"; auch „ein Bildnis des Kaisers Karl V. im Brustharnisch mit Schwert und Reichsapfel in einer Rundung" wird von ihm erwähnt. Es scheint mir nicht zweifelhaft, daß diese von Nagler a. a. O. angeführten Blätter und Bildnisse, nach der verkehrten Schrift zu urteilen, nur Abzüge sind von Kupferplatten, welche, wie die ebenbeschriebenen nicht zur Vervielfältigung dienen sollten, sondern eigenartige und selbständige Einzelbildnisse waren und etwa zu kostbaren Geschenken verwendet sein mögen; ferner scheint der Künstler, der Technik der Platten nach, wie sein berühmterer Enkel Daniel Kellerthaler [3]) nur oder vorwiegend Goldschmied gewesen zu sein, während Johann oder Hans Kellerthaler, Jenes Sohn und Dieses Vater — von welchem wir zwei Folgen „von vier Blättern mit gut gezeichneten Figuren in reichen Landschaften, welche die vier Elemente vorstellen (bez. Hans Kellerdaler 1589 und H. K. 1589)", sowie „acht Blätter nach Kompositionen des Architekten J. M. Nosseni (bez. Johann Kelertaler oder Kellertaler schulpsit)" kennen — mehr Kupferstecher gewesen sein mag. Ich bemerke übrigens, daß die Sitte der Porträtbilder auf Kupferplatten noch gegen das Ende dieses Jahrhunderts Mode gewesen ist, wie die drei folgenden Beispiele bezeugen, die sich gleichfalls im städtischen Museum zu Quedlinburg befinden, den Johann Kellerthalerschen in Technik gleich, aber kleineren Formates und von gröberer Arbeit, mit Unterschriften und Jahreszahlen, jedoch ohne Angabe des oder wohl der Verfertiger, die schwerlich mehr als untergeordnete Handwerker gewesen sein werden:



Fig. 3. Bemalte Holzrosette aus dem „kühlen Brunnen".

6) Kupferplatte (Quedlinburg; 0,15 — 0,10). Kopf in runder Einfassung; in den Zwickeln je eine Rosette. Nach rechts gewendet; gepanzert. Unten zwischen den Wappen: „Christianus. D: | G: Dux. Saxoni | Ae. et. Elect. | or. Anno. | 1·5·87".

7) Kupferplatte (ebenda; 0,10 — 0,07). Kopf in runder Einfassung; in den Zwickeln je Rosetten. Nach links gewendet; mit reichbesticktem Gewandstück. Unterhalb die Inschrift, nach Art einer Votivtafel eingefaßt und scheinbar mit Nägeln angeheftet: „Heinricus · Julius|D : G : E : Hal : Dux. Bruns : | Et. Luneb : A : D : 1591."

8) Kupferplatte (ebenda; 0,08 — 0,07). Kopf in runder Einfassung und in den Zwickeln je Rosetten, genau in der Ornamentation mit der vorigen Platte übereinstimmend (also wohl von derselben Hand gefertigt?) Nach rechts gewendet; mit reichbesticktem Gewandstück. Unterhalb und gleichfalls nach Art einer Votivtafel eingefaßt und angeheftet die Inschrift: „Friedrich · Wilhelm · Hertzogk · zu | Sachssen und Administrat:" Über derselben die Jahreszahl · 1 · 5 · — · 93.

Demselben Jahrhundert gehörten auch vier sehr schöne Holzrosetten an, vergoldet auf blauem Grunde, im Durchmesser je 0,54 — 0,55, deren eine anbei in Abbildung (Fig. 3)

1) Ein Leipziger Kunsthändler teilte mir mit, daß er auf einer oder zwei ähnlichen Kupferplatten diesen Künstlernamen gelesen habe.

2) Vgl. Nagler, Künstlerlex. VI, S. 552, und Monogr. III, S. 443.

3) Vgl. Graeße, Grünes Gewölbe, Taf. 34 (1611—15) und 85 (1629).

mitgeteilt wird. Sie stammen aus dem Saal des sogenannten kühlen Brunnens zu Halle a. S. und finden sich jetzt in der Sammlung des Thüringisch-Sächsischen Altertumsvereins. Dieser „kühle Brunnen“ gehörte mit zu den Bauten, welche der Kämmerer und Günstling des Kardinals Albrecht, Hans Schönitz, bald nach 1522 ausführen ließ und welche vor 1535 (seinem Todesjahre) fertig waren.[1]) Die Schönheit der Komposition, das Stilgefühl in der Ornamentation und die Ähnlichkeit mit den Ornamenten einiger Bögen (z. B. Nr. 14; 16 und 19 der jetzigen Zählung) des Gottesackers auf dem Martinsberge lassen vermuten, daß auch diese Rosetten von Nickel Hoffmann doch aus der Werkstatt dieses hallischen Renaissancearchitekten herrühren — auf alle Fälle legen sie ein beredtes Zeugnis ab von der Höhe, welche die Künste in Halle unter Albrechts Regiment einnahmen.

Ist diese Vermutung richtig, so wäre der Häuserkomplex des Hans von Schönitz der älteste Bau, den wir von Nickel Hoffmann nachweisen könnten: es folgte dann[2]) 1530—54 der gotische Bau der Marktkirche (U. L. Frauenkirche), 1557 die innere jetzt ganz beseitigte Reparatur der Moritzkirche (Renaissancedekorationen), 1558 die Loggia des Rathauses; und August 1558 ist auch die erste Jahreszahl, die sich an den Bögen — Nr. 12 der jetzigen Zählung, ursprünglich „der andere Bogen“[3]) ist damals fertig geworden — des Gottesackers auf dem Martinsberg findet, über dessen Eingang an der inneren Seite in Relief das Medaillonbild des alten Künstlers angebracht ist, mit der Unterschrift: Nickel Hofeman Steimetz Meister dieses Bauwes (sic). An den Arkaden des Friedhofes arbeitete Hoffmann dann „eigenhändig“ bis 1560; wenigstens findet sich sein Steinmetzzeichen nebst den Buchstaben N. H, das sich von Bogen Nr. 9bis (der jetzigen Zählung) an auf den folgenden Bögen (Nr. 10; 11; 12 u. s. w.) öfter wiederholt,[4]) zum letztenmal zwischen den 1560 gebauten Bögen Nr. 18 und 19 (ursprünglich Nr. 8 und 9) vor, dagegen kommt es auf den folgenden Bögen Nr. 20 ff., welche 1561 und in den folgenden Jahren in seinem Geist und nach seinem Plan gebaut worden, nicht mehr vor. Der Grund dazu lag darin, daß Nickel Hoffmann von 1561 an die innere Renaissancedekoration der Marktkirche auszuführen übernommen, die er in den nächsten fünf Jahren bis 1566 vollendete, nach den verschiedenen, an den Holzornamenten befindlichen Jahreszahlen zu urteilen.[5]) Nach Beendigung dieser Arbeit scheint er mir wieder „eigenhändig“ am Kirchhof gearbeitet zu haben, wenigstens zeigt Bogen Nr. 58 wieder einmal sein Steinmetzzeichen; dieser Bogen ist aber einige Zeit nach 1566 fertig geworden, welche Jahreszahl die Bögen Nr. 43 und 46 (ursprünglich Nr. 35) tragen. Da die folgenden Bogen Nr. 59 ff. keine weiteren Zeichen von ihm aufweisen, so mag er bald nach Bogen Nr. 58 gestorben sein — der Bau aber wurde ganz in der Weise seines Baumeisters fortgesetzt und beendet, denn die Ornamente der späteren Bögen sind teilweise ebenso stilvoll und schön als sie auf den Bögen Nr. 9 bis Nr. 19 sind: man vergl. z. B. Nr. 76 ff., welche bald nach 1574 (übrigens der letzten jetzt vorhandenen Jahreszahl), in welchem Jahre Bogen Nr. 74 (ursprünglich Nr. 62) gebaut ist, fertig wurden. Somit wäre der Künstler etwa um 1500 geboren und ungefähr von 1520 bis gegen 1570 in Halle tätig gewesen.

H. Heydemann.

(Schluß folgt.)

---

1) Vgl. Dreyhaupt, Saalkreis II, S. 360 und dazu I, S. 207, 19 und S. 940.

2) Vgl. Dreyhaupt a. a. O. I, S. 1018—1082 — II, S. 358.

3) Also ist Nr. 11 der erste Bogen, der von der ganzen Anlage gebaut wurde (etwa 1557; anders, aber irrig, Lübke, Gesch. der deutsch. Renaiss., S. 820). Dann wurde der Bogen Nr. 12 (1557—58) gebaut; darauf erst die beiden Bögen Nr. 10 und 9bis; dann Nr. 13 (ursprünglich Nr. 3; gebaut 1559) und die folgenden Bögen Nr. 14; u. s. w.

4) Dabei half ihm ein vorläufig unbekannter Meister T · R, dessen Zeichen und Buchstaben einmal zwischen Bogen Nr. 13 und Nr. 14 steht. — Wenn Lübke, Gesch. der deutschen Renaiss., S. 820, noch von einem dritten Meister, Hans Reuscher, spricht, so irrt er: dieser Hans Reuscher, der sich an Bogen Nr. 42 (ursprünglich 31) findet, ist ebenso wie der ebenda zu lesende Hans Bambergk gewiß kein Künstler oder Baumeister und dergleichen gewesen, sondern nur ein nachträglicher Mitinhaber der Grabstätte.

5) Später wurde noch anderes Stuhlwerk hinzugefügt, z. B. im Jahre 1595.

Kleine Studien über einige niederländische und deutsche Meister in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Schwerin.

(Schluß.)

XIII.

Nagler giebt an, daß der Bildnismaler Georg David Matthieu 1737 in Berlin geboren und 1776 in Schweden gestorben sei. Füßli, der seinen Namen den Bezeichnungen auf den Bildern entgegen nur mit einem t schreibt, läßt ihn nach Schwerin gehen und ebendaselbst 1778 sterben.

Das Genauere ist, daß G. D. Matthieu im Jahre 1762 als Hofmaler aus Stralsund (d. i. aus Schweden) nach Ludwigslust berufen ward und hier, nicht in Schwerin, am 3. November 1778 starb.

Die Daten seiner in den großherzoglichen Schlössern enthaltenen Bilder und Zeichnungen, die ihn als einen der bedeutendsten Maler der Rokokozeit kennen lehren, fallen auf den Zeitraum zwischen 1762 und 1778. Das Ludwigsluster Kirchenbuch aber enthält folgende Eintragung: „Am 6. November 1778 ist in Ludwigslust begraben der Herzogliche Hofportraitmahler Herr Georg David Matthjeu, gebürtig aus Berlin, reformirter Religion, starb an der Brustwassersucht nach einem Lager von 7 Wochen, nachdem er vorher mehrere Jahre gekränkelt hatte aet. 41 Jahr."

Nach dieser Angabe muß er entweder im Jahre 1737 oder nach dem 3. November 1736 geboren sein.

Auch hierüber findet sich näherer Aufschluß in der bei Friedrich Nicolai erschienenen Übersetzung des englischen Buches von Thomas Nugent: Reisen durch Deutschland und vorzüglich durch Mecklenburg. Mit Anmerkungen und Kupfern versehen. Berlin und Stettin 1781.

Nugents Aufenthalt am Hof zu Ludwigslust fällt in das Jahr 1766. Er lernte Matthieu persönlich kennen, vgl. S. 296 ff. Daher giebt der anonyme Übersetzer des Buches (der damalige Professor Karsten an der Universität Bützow, später in Halle, s. Nugent S. 169) eine ausführliche Biographie des Malers in einer langen Anmerkung zu S. 296. Nach dieser ist Georg David Matthieu den 20. November 1736 in Berlin geboren und in der Kunst zuerst von seinem Vater David, der Bildnismaler war, und dann von seiner Mutter, geb. Liszewska, die später einen Herrn von Gaß heiratete und als Hofmalerin in Braunschweig lebte, unterwiesen worden. Nachdem er verschiedene fremde Länder besucht hatte, kam er im Jahre 1760 nach Stralsund. Von hier ward er 1762 nach Ludwigslust berufen, und es gelang ihm, sich den vollen Beifall des Hofes zu erwerben und bis zu seinem Tode zu erhalten. Die von Karsten aufgezählten Werke befinden sich zum kleinern Teil in der großherzoglichen Gemäldegalerie, zum größeren Teil in den großherzoglichen Schlössern. Matthieu ist, wie gesagt, ein sehr hervorragender Repräsentant des Rokoko am mecklenburgischen Hofe und verdient die eingehendste Aufmerksamkeit. Im Werte seiner malerischen Qualitäten steht er dem Antoine Pesne mindestens gleich. Auch sein Oheim und Nachfolger in Ludwigslust, Christian Friedrich Reinhold Liszewsky (nicht Georg F. R. L. wie bei Nagler u. Z. f. b. Kunst XIV, 306 gelesen wird, auch nicht Christoph, vgl. Füßli nach Meusel und Karsten zu Nugent S. 313, sondern Christian nach dem Ludwigsluster Kirchenbuch), von dem gleichfalls viele Bildnisse in den fürstlichen Schlössern vorhanden sind, und der nach dem Ludwigsluster Kirchenbuch am 12. Juni 1794 im Alter von 71 Jahren starb, ist ihm in der Malerei verwandt. Nur übertrifft ihn Matthieu durchweg in der Feinheit der Auffassung, in der Pracht und Schönheit des Kolorits, sowie in der kunstvollen Behandlung alles Stofflichen. Von Matthieu

finden sich auch sonst im Lande höchst beachtenswerte Bildnisse, so unter andern ein sehr schönes Bildnis des Herzogs Friedrich auf dem Landgericht zu Güstrow.

XIV.

Zu den Zweifeln, welche der Katalog der Gemäldegalerie zu Dresden über die den Adriaan van der Werff betreffenden Lebensdata äußert, können folgende Beiträge geliefert werden. Die Schweriner Gemäldegalerie besitzt mehrere bessere Werke aus der ersten Zeit des Meisters, darunter ein kleines Selbstporträt aus dem Jahre 1679, das ihn in Halbfigur zeigt. Er ist in seinem Atelier. Lächelnd blickt er den Beschauer an und zeigt ihm mit erhobener Linken das Rundbildchen seiner Gattin, der Margarethe Rees. Dieses Bild behandelt also das gleiche Motiv wie das im Trippenhuis zu Amsterdam Nr. 450. Das Gegenstück zu dem Schweriner Selbstbildnis, das ihm gegenüberhängende Bildnis der Margarethe Rees, trägt ebenfalls das Datum 1679. Die Zahl sieben, auf die es ankommt, ist auf beiden Bildern zweifellos. Ein anderes sehr feines Bild der großherzoglichen Galerie, das den A. v. d. Werff als Schachspieler neben einem Freunde zeigt und dem etwas größeren Braunschweiger Bilde Nr. 161 sehr ähnlich ist (nur ist die zweite Figur eine ganz andere), trägt das ebenfalls ganz zweifellose Datum 1679. Es ist eines der allerfeinsten Bilder des Meisters, der hier in Allongenperrücke, Barett und Schlafrock unbedingt älter als neunzehn Jahre erscheint. Dies Alter aber müßte er doch gehabt haben, wenn er 1659 geboren wäre, wie überall bei Älteren und Neueren zu lesen ist. Es sind somit die zuerst von Hübner geäußerten Zweifel an seinem bisherigen Geburtsdatum 1659 und, da ihn das Dresdener Bild vom Jahre 1689 mit drei älteren Kindern darstellt, auch an dem seiner Verheiratung 1687, wohlbegründet. Es wäre daher zu wünschen, daß der Eifer der holländischen Archivare und Kunstgelehrten hierüber bald weitere Aufklärungen herbeiführte. Daß schon Houbraken, der Zeitgenosse des Adriaan van der Werff, mit Irrtümern der ebenbezeichneten Art den Anfang macht, wird niemand entgangen sein. Er, gleich allen Andern, läßt ihn 1659 geboren sein, behauptet aber auf der letzten Seite seines Buches, daß Adriaan van der Werff 63 Jahre alt sei. Da nun Houbraken noch vor Vollendung seines Buches den 14. Oktober 1719 starb, der erste Teil desselben aber schon 1718 erschien, so ergiebt dies als terminus post quem non der Geburt des Adriaan van der Werff das Jahr 1655. Dies könnte eher stimmen als 1659, desgleichen liegt es mit Rücksicht auf die beiden Schweriner Bilder vom Jahre 1679, welche den Maler und seine Margarethe als glücklich verbundenes Paar darstellen, sehr nahe, die Vermutung auszusprechen, daß mit einer Umsetzung der beiden letzten Zahlen aus dem richtigen Vermählungsjahr 1678 das falsche Jahr 1687 entstanden sein könne. Obreen giebt im neuen Katalog des Museums zu Rotterdam auf S. 87 das Jahr 1651 als Geburtsjahr des A. v. d. Werff an, sagt aber nicht, woher er es habe.

XV.

Nagler wie Füßli wissen von dem Hamburger Maler Holst nicht mehr, als daß er um 1700 lebte. Sie bringen ihn in die gleiche Richtung mit Poelenburg, Cuylenborch und Verstangen, ja sogar mit Dou und der Familie Mieris. Die großherzogliche Galerie besitzt sieben mit eigenhändiger Aufschrift beglaubigte Bilder von ihm, nämlich weite, mit vielen Figuren ausstaffirte Berg- und Waldlandschaften in kleinem Format. Diese Bildchen aber, von denen der alte Lenthe'sche Katalog von 1836 vier mit „Unbekannt" und drei mit dem stolzen Namen des Bartholomaeus van der Helst aufführt (während sie der Grothsche Katalog von 1792 noch alle richtig nennt), haben mit den oben genannten Meistern gar nichts gemein, sondern erinnern in allen Dingen an jenen Geschmack, welcher dem Beschauer in den Bildern der M. Schoevaerdts, J. B. van der Meiren und L. Smout entgegentritt. Eines dieser Bilder ist mit

J Holst 1720

bezeichnet. Das J als Anfangsbuchstabe des Vornamens ist bei jeder der sieben Bezeichnungen vorhanden. Aber Holst hat nicht nur 1720, sondern auch noch 1725 gelebt, denn nach Ausweis eines erhaltenen Briefes schickt er am 3. August 1725 dem Prinzen und spätern Herzog Christian Ludwig (1747—1756) zwei Bilder von L. Agricola, für welche er 100 Thaler fordert. Er schickt aber auch „zwey Vogel, so er selbst gemacht zum Exerciren vor Ihre Durchlaucht den Printzen" (den Erbprinzen und spätern Herzog Friedrich 1756—1785). Diese letztgenannten beiden Bildchen sind bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden worden.

XVI.

Die großherzogliche Gemäldegalerie enthält ein vortrefflich gemaltes Bild, welches frisch gefangene Hechte und Barsche darstellt und das die Bezeichnung

PVTER .

enthält. Bei meinen vergleichenden Studien in anderen Galerien habe ich auf diesen Meister geachtet und glaube ihn bis jetzt zweimal gefunden zu haben, einmal in der Galerie Liechtenstein in Wien Nr. 1437 und das anderemal in der Universitätsgalerie zu Göttingen. Das Wiener Bild stellt einen alten Fischer dar, der vor seinem Frühstück sitzt und die Hände zum Gebet faltet. Hinter ihm stehen Fässer, und auf dem Boden liegen viele Fische. Der Katalog setzt A. van Beerestraten mit einem Fragezeichen, aber das Monogramm ist folgendes

DVT R f

Das Göttinger Bild, welches horribile dictu! Teniers genannt wird, enthält Fische auf einem Brett. Das Bild hat die Form eines Oktogons, und das Monogramm sieht so aus:

DVE'' f

Ein viertes Bild von Puter hat Dr. Scheibler, wie er mir in einem Briefe vom 19. Juli d. J. schreibt, in Köln bei Brassier gesehen, und zwar ebenfalls bezeichnet.

Das Schweriner Bild ist nach Ausweis einer bewahrt gebliebenen Quittung von dem Maler und Kunsthändler Dominicus Gottfried Waerdigh auf der Tammschen Auktion am 18. und 19. August 1745 zu Hamburg im Auftrage des Herzogs Christian Ludwig für 4 Mark Banko gekauft worden. Es sei beiläufig erwähnt, daß neben diesem viele andere Bilder auf derselben Auktion für wahre Spottpreise erworben wurden.

Wer ist aber der Maler D. Puter oder Putter, wie in der Quittung geschrieben steht? Die erste gedruckte Nachricht über ihn bringt das schätzenswerte Obreensche Archiv, II, 148. Aber sie ist wenig ausgiebig. Unter dem Nachlaß der Witwe van Meienburgh, welche am 3. Aug. 1661 im Haag starb, wird nämlich ein Bild von Putter erwähnt, das eine „Sotie Baers" darstellt. Auf das dritte Viertel des 17. Jahrhunderts weisen denn auch in der That die oben erwähnten Fischbilder des D. Puter. Sie sind denen des Jakob Gillig aus Utrecht (1638—1688) verwandt und im Werte kaum geringer als diese.

XVII.

In seinem Buche über Jan Steen führt Westrheene S. 138 und 139 vier Bilder des Meisters als in der Galerie zu Ludwigslust befindlich auf: Nr. 172 La gazette. Nr. 173

Un médicin près d'une femme malade. Nr. 174 Un dentiste. Nr. 175 Un oculiste. Bezüglich der beiden letzteren fügt er hinzu: Je n'ai trouvé mentionné ces deux derniers tableaux que dans le Verzeichnis der Gemälde in der herzoglichen Galerie, entworfen von Johann Friedrich Groth, Schwerin 1792, S. 75 und 95. Dies ist richtig. Hätte Westrheene den Zahnbrecher und den Augenarzt mit eigenen Augen gesehen, so würde er sie sofort dem Jan Steen abgesprochen und vielleicht auch gleich dem Tausendkünstler Dietericy zugesprochen haben. Von diesem sind sie nämlich gemalt. Und laut einer erhalten gebliebenen Quittung vom 5. Juli 1755 erwarb sie der schon oben genannte Dominicus Gottfried Waerdigh für den Herzog um den Preis von 30 Thalern, das einzelne Stück also zu 15 Thalern gerechnet. Als ein völlig zweifelloser Jan Steen kann nur das eine Ludwigsluster Bild, Nr. 173 bei Westrheene, der Arzt bei der Kranken, bezeichnet werden.

XVIII.

In seinem Buch über Potter beschreibt Westrheene S. 165 drei Bilder der großherzoglichen Galerie. Alle drei sind hervorragende Arbeiten. Das zuerstgenannte Bild „Vor dem Dorfwirtshause" führt die Jahreszahl 1650. Das zweite „Pferde in einem Stall" oder besser vielleicht bezeichnet „Ländliche Freiheit" (denn außer den Pferden im Stalle sieht man draußen vor demselben zwei schlafende Schweine, sowie einen Hund und Hahn, welche durch einen am Boden hockenden Mann beunruhigt werden, der „eene interessante bezigheid verricht", wie der Holländer sagt) ist mit 1651 bezeichnet. Das dritte Bild „Die junge Melkerin", ein kostbares, leider an einigen Stellen etwas beschädigtes Stück, ist von 1648. Außer diesen besitzt die großherzogliche Galerie noch zwei andere Originale von schönster Erhaltung, welche Westrheene nicht kennen gelernt und daher auch nicht erwähnt hat. Wie die drei erstgenannten, so sind auch diese zwei letzten schon vom Herzog Christian Ludwig (gest. 1756) erworben worden. Beide können betitelt werden „Auf der Weide", und beide sind vom Jahr 1649. Das eine hat folgende Darstellung: Rechts im Grase zwei Kühe, eine hellrot und weiß gescheckte, die bis zur Mitte der Bildfläche hin nach links gelagert ist, und gleich dahinter mehr nach rechts eine blaugrau und weißgescheckte, welche steht und brüllt, indem sie nach rechts gewendet ist und den Kopf ein wenig nach dem Beschauer hinkehrt. Links von beiden Kühen ein von hinten gesehenes Mutterschaf mit seinem Lamm. Ganz in der Ecke des Vordergrundes lincks ein Baum, in dessen Zweigen zwei kleine Vögel sitzen. Im Hintergrunde eine weite Ebene, auf der zwei Pferde weiden, und am Horizont ein Dorf mit Kirchturm. Das andere stellt einen Apfelschimmel dar. Er steht mit aufgerichtetem Kopf nach links gewendet. Links etwas weiter zurück ein braunes Pferd, das von hinten gesehen wird. Rechts in der Ecke ein Baum. Im Hintergrunde weitgestreckte Flachlandschaft mit zwei Kühen. Von diesem letztern Bilde existirt eine Kopie in der Galerie zu Mannheim, welche für ein Original ausgegeben wird, obwohl schon die Züge der Namensaufschrift Zweifel erregen sollten. Von einem gleichgroßen Gegenbilde zu diesem Apfelschimmel giebt es in Schwerin eine gute alte Kopie, deren Original ich aber bis jetzt noch nicht aufgefunden habe. Die Größe dieser beiden zusammengehörigen Bilder ist hoch 0,282 und breit 0,233 (die Bildfläche außerhalb des Rahmens gemessen). Von dem ersten Bilde Potters schreibt Bredius in seinem Bericht über die großherzoglichen Galerien (Nederlandsche Spectator 1879): „Deze koeien juweeltjes!! herinneren mij aan zyn groote schilderij in Turijn van 1649, waarvan O. Mündler zegt: Es ist das kostbarste holländische Bild in Italien!"

XIX.

Zwei Stilllebenstücke auf dunklem Grunde, die hierin sowie im Aufbau und in der Zusammensetzung an den Geschmack des Willem Kalf erinnern, im ganzen aber etwas hart und spitz gemalt sind, führen den Namen



Es sind Gegenbilder, hoch 0,292, breit 0,240. Das eine trägt die Jahreszahl 1693, und unter den dargestellten Einzelheiten befindet sich eine schwarz und rot bedruckte Papierdüte, auf welcher die Worte Delft, Almanach und bij Abraham Dissius zu erkennen sind. Abraham Dissius tritt am 24. April 1651 als Buchdrucker in die Gilde zu Delft ein. S. Obreen, Arch. I, S. 52. Vielleicht führen diese Zeilen zur Aufhellung einer Malerexistenz, von welcher die Lexica nichts wissen. Das Inventarverzeichnis zu Schwerin hatte bisher den Namen Lius für Nellius. Ein drittes kleines Bild von ihm hängt unerkannt in der Universitätsgalerie zu Göttingen. Auch auf diesem figurirt der Delfter Buchdrucker Dissius.

XX.

Ein ganz vorzüglicher Maler von Blumen und Früchten, den die Annalen der Kunstgeschichte, soviel ich weiß, noch nicht verzeichnet haben, ist

J. Breuningk

Die großherzogliche Galerie besitzt ein sehr schönes Bild von ihm, das die vorstehende Bezeichnung trägt und sich durch einen feinen dunkeln Ton, sowie durch Weichheit des Vortrages und große Sauberkeit in der Ausführung auszeichnet. Der Meister scheint dem Willem van Aelst am nächsten zu stehen, wie er denn gleich diesem offenbar der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehört.

XXI.

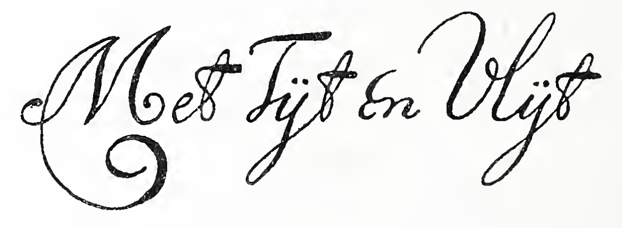
Parthey führt in seinem deutschen Bildersaal unter Jan van der Bent zwei in der Ludwigsluster Galerie befindliche Bilder auf. Allein beide gehören dem Dirk van Berghen an. Das eine ist bezeichnet

D v Berghen

Das andere D. v. B. Im ganzen besitzt die großherzogliche Galerie fünf Bilder von Dirk van Berghen, von denen eins den stolzern Namen des A. v. der Velde führte und zwei mit dem Zettel „Unbekannt“ versehen waren.

XXII.

Wie Lexica und Schriftsteller zu Pseudo-Existenzen gelangen können, davon auch nachstehendes amüsante Beispiel. Die großherzogliche Galerie besitzt neben drei anderen schönen Bildern des ältern Weenix ein wundervoll gemaltes Stück, das ein am Kopf angehängtes fettes Huhn und einen an den Füßen aufgehängten Fasan darstellt, beide in natürlicher Größe. Davor auf der Platte des Küchentisches zwei kleinere getötete Vögel. Links aus der Ecke heraus lugt eine ganz vorzüglich dargestellte Katze, von welcher man nur den vordern Teil des Leibes sieht. Sie paßt offenbar auf den günstigsten Augenblick, um von der leckern Beute etwas zu erhaschen. Oben steht die Aufschrift



Unten rechts steht klar und deutlich

Gio Batta Weenix
A° 1652 m 11/20

Lenthe hat nun letztere Schrift gar nicht, von ersterer aber nur das letzte Wort gelesen und flugs den Johann Vlyt daraus gemacht. Von Parthey aber ist dies einfach nachgeschrieben. Die Priorität der Lesung gebührt indessen nicht mir, sondern Dr. Scheibler, für welchen ich das Bild von seinem hohen Platz herunternehmen ließ. Ich selbst hatte es bis dahin noch nicht geprüft.

XXIII.

In Parthey's Bildersaal figurirt ein Maler „Darège: Lot mit seinen Töchtern. Holz. Br. 1 F. 73 Z.; Höhe 2 F. 6 Z. Ludwigslust“. Der Name entstammt dem Lenthe'schen Katalog über die Ludwigsluster Galerie vom Jahre 1821. Vgl. Nr. 12. Wie Lenthe zu diesem Namen gelangt ist, unter dem nie ein Maler bekannt geworden, das mögen die Götter wissen. Sicher ist aber, daß das Bild dem van der Lys gehört, denn es führt das deutliche Monogramm

DL

und atmet dermaßen den Geist der Poelenburgschen Schule, daß gar kein Zweifel möglich ist. Es muß daher von der Weiterführung des Namens Darège gewarnt werden. Das Bild ist technisch genommen eins der vorzüglichsten Stücke des Meisters. Bredius drückt sich in seinem oben genannten Bericht folgendermaßen darüber aus: „Een interressant stukje van van der Lys, den degelijken leerling van Poelenburg. Het stelt Lot en zijne ondeugende dochters voor; deze laatste uitstekend gekarakterizeerd, een paar echte, weelderige lichtekooien! Het stuk is warm, geelachtig van toon en zeer uitvoerig geschilderd.“ Bredius hat einige wichtige Documente über diesen Künstler im Nederl. Kunstb. von 1881, S. 197, veröffentlicht. Danach heißt er Diericke van der Lisse, nicht Jan van der Lys, wie bisher in allen Katalogen und Künstlerlexicis. **Friedrich Schlie.**

Briefe Karl Friedrich Lessings.

Mitgeteilt von Dr. Theodor Frimmel.

In den Spalten dieser Zeitschrift wurde seit dem Tode des Malers Lessing wiederholt über diesen Künstler gesprochen; die dadurch gewonnene allgemeine Übersicht über seinen Lebensweg und seine malerische Thätigkeit gestattet uns heute, speziellere Mitteilungen über Lessing zu bringen, welche wir der zuvorkommenden Freundlichkeit von Lessings Tochter, Frau Bertha Koberstein, sowie der Güte ihrer Brüder Otto und Heinrich verdanken. Durch diese kamen wir in den temporären Besitz sowohl einer großen Anzahl von Briefen des verstorbenen Meisters als auch seiner für die Chronologie seiner Bilder und Zeichnungen höchst wichtigen Tagebücher. Die Briefe werfen ein neues freundliches Licht auf die liebenswürdige Persönlichkeit des berühmten Malers, sie zeigen mit welch' reichem Gemüt er das Leben betrachtete und wie emsig er darauf bedacht war, seine Werke so gediegen und vollkommen wie möglich zu gestalten.

Von den uns zur Verfügung stehenden Briefen Lessings, die größtenteils an seine Frau gerichtet sind, kann aus Rücksicht für viele in denselben genannte noch lebende Personen und im Hinblick auf den beschränkten Raum, der uns an diesem Orte gewährt ist, nur eine kleine Auswahl geboten werden, bei welcher die biographische oder kunstgeschichtliche Bedeutung maßgebend sein muß. Nach jedem Briefe sollen die dazu nötigen Erläuterungen gegeben werden. Die Wiedergabe geschieht vollständig und in der Orthographie der Originale.

Der älteste dieser Briefe, mit „Düsseldorf d. 8. Febr. 1841" datirt, ist an Ida Heuser geschrieben und soll hier den Reigen eröffnen:

„Verzeihen Sie mir, geehrtes Fräulein, daß ich es wage Sie schriftlich in einer Angelegenheit zu befragen, von der das Wohl meines ganzen Lebens abhängt; und über das Sie nur allein im Stande sind, zu entscheiden. Können Sie sich entschließen, mir Ihre Hand zu reichen? — Haben Sie Nachsicht mit mir, daß ich so mit der Thüre in das Haus falle, ich hätte es gern besser angefangen, wenn ich's nur könnte. Wenn Sie diese Zeilen bei Seite legen, berücksichtigen Sie meine Lage, und lassen Sie mich nicht zu lange in dieser Ungewißheit.

Ihr
ganz ergebenster
Lessing."

Dem Briefe liegt folgendes, wahrscheinlich an Freund Adolf Schrödter, den bekannten Genremaler, gerichtetes Blättchen bei:

„Hiermit erhälst Du den bewußten Brief, den ich in stäter Verwirrung geschrieben. Sei so gut und übergib denselben der Ida. Sieh zu, daß nicht jemand Unnützes dabei ist wenn Du ihr denselben gibst. Ihre Antwort, Gott gebe daß sie glücklich für mich ausfallen möge, laß mich so bald wie möglich wissen, Du weißt ja aus eigener Erfahrung, was diese Ungewißheit für eine Qual ist.

Dein
Lessing."

Zur Erklärung dieses Briefes müssen einige Worte über die Heusersche Familie zu Gummersbach und die Art, wie Lessing mit derselben bekannt wurde, beigefügt werden. Wir entnehmen das Nachfolgende den Angaben von Lessings großem Tagebuch (begonnen 1835, abgebrochen 1873) und den Mitteilungen, welche mir freundlicherweise Frau Adeline Jaeger geb. Heuser, die jetzt in Bonn lebende Schwester von Ida, zukommen ließ.

Heusers in Gummersbach, einer kleinen Gebirgsstadt unweit Köln, waren daselbst eine der angesehensten Familien; der Vater[1]) war Kaufmann und seiner Zeit Landtagsabgeord-

---

1) Daniel Heinr. Theod. Heuser (geb. zu Gummersbach 10. Mai 1770, gest. ebendas. 31. Dez. 1848), vermählt 1804 mit Luise Jügel (geb. zu Remagen am Rh. 14. April 1779, gest. zu Gummersbach 31. Dez. 1841), einer Schwester des Kupferstechers Friedr. Jügel.

neter, ein gediegener Charakter und Oberhaupt einer zahlreichen Familie (zehn Kinder, von denen vier frühzeitig starben). Die Beziehungen zu Lessing traten in folgender Weise ein: Adeline, die drittälteste Tochter, kam im Jahre 1836 ihrem langgehegten Wunsche gemäß nach Düsseldorf, um sich dort der Malerei zu widmen. Sie lernte unter den vielen Künstlern, welche schon damals die Malerstadt am Rhein beherbergte, auch Adolf Schrödter kennen und durch diesen wieder den seit 1826 in Düsseldorf verweilenden und mit Schrödter befreundeten Lessing. Letzterer hatte vor kurzem zwei seiner Schwestern zu sich nach Düsseldorf genommen, und zwischen diesen und Adeline Heuser entwickelte sich nun der freundschaftlichste Verkehr. In den Herbstferien kamen die Schwestern Lessings zu Adeline nach Gummersbach, wohin auch der Maler Lessing schon im Oktober 1839 geladen war. Damals war er am Kommen verhindert: „Mittwoch den 9. Oktob. . . . . an Schrödter nach Gummersbach geschrieben, daß ich nicht kommen kann" lesen wir im Tagebuche.

Adeline hatte in Düsseldorf den Pastor Jäger (nachmaligen Superintendenten zu Bonn) kennen gelernt, verlobte sich mit diesem im Jahre 1837 und heiratete im März 1838. Ihre jüngste Schwester, Alvine, und Schrödter hatten unterdessen ebenfalls einen Bund fürs Leben vorbereitet, der im Juni 1840 wirklich geschlossen wurde. Das Hochzeitsfest war in Gummersbach, und viele Düsseldorfer Maler erschienen dabei, darunter auch Lessing. Er schreibt in seinem Tagebuche: „Am 31. Mai 1840 fahre ich um 4½ Nachmittag mit Frl. Schrödter [1]) meiner Schwester Fanny und Lehnen [2]) über Köln nach Gummersbach — Mit der Schnellpost — Dienstag den 2. Juni ist Schrödters Hochzeit daselbst".

Bei dieser Gelegenheit nun sollte Lessing Ida Heuser kennen lernen. „Sie war eine sehr interessante Erscheinung, groß und schlank mit dunklem lockigen Haar und blauen Augen mit dunklen Wimpern". So wird Ida von ihrer noch lebenden Schwester der obenerwähnten Adeline geschildert. Lessing andererseits, ein Mann von hoher Schönheit, war schon damals weit berühmt (besonders durch die „Hussitenpredigt", welche er 1836 beendigt hatte) und von allen hochgeschätzt, die ihn persönlich kannten. Ein im Besitze des Galeriedirektors Hübner in Dresden befindliches undatirtes Bild, [3]) das nicht lange vor der Zeit, aus welcher wir erzählen, entstanden sein mag, zeigt unter drei gemalten Künstlerköpfen auch den Lessings. Wir sehen ein gesundgefärbtes Antlitz mit etwas schwärmerischem Blick, blondes Haupthaar und ebensolchen Schnurrbart.

Graf Raczynski beschreibt in seiner „Geschichte der neueren deutschen Kunst" (I. Bd., 161) den Lessing der ersten dreißiger Jahre wie folgt: „Lessing ist ein großer schöner junger Mann. Sein blondes Haar, sein verschleierter Blick, seine zarte Farbe verbreiten über seine Gestalt einen ganz eigentümlichen Reiz. Er hat ein schüchternes, mißtrauisches, träumerisches und schwermütiges Ansehen; die Trauer scheint seinen Zügen eingeprägt; aber sein Lächeln ist sehr lieblich. Er ist wenig mitteilsam und manchmal sogar schweigsam".

Der Eindruck, den Lessing und Ida gegenseitig aufeinander machten, war ein tiefer; doch gestand Lessing seine Liebe damals noch nicht, sondern reiste nach einigen Tagen [4]) mit den übrigen aus Düsseldorf zu Gaste gekommenen Herren wieder ab. Als aber bei Gelegenheit des Karnevals 1841 Ida ihre Schwester Alvine in Düsseldorf besuchte, faßte sich Lessing ein Herz und schrieb den oben abgedruckten Brief. Wie aus den Angaben des Tagebuches hervorgeht, war es übrigens nicht der 8. Februar sondern der 8. März, an welchem dieser Brief geschrieben wurde. Die unrichtige Datirung muß einer leichtbegreiflichen Aufregung Lessings beim Abfassen des Schriftstückes zugeschrieben werden. Daß wirkich März gemeint ist, beweist Lessings Tagebuch und wird auch durch eine Notiz in dem von Ida

---

1) Die Schwester des Malers Adolf Schrödter.

2) Jakob Lehnen, geb. in Hinterweiler 17. Januar 1803, gest. in Koblenz 25. Sept. 1847. Stilllebenmaler, in jener Zeit Schüler der Düsseldorfer Akademie.

3) Es existirt eine seltene Reproduktion dieses Bildes u. z. eine Lithographie von Steckmest. kl. qu. Fol., bezeichnet: „gemalt von Prof. J. Hübner — gedr. bei Fr. Hanfstängel in Dresden — auf Stein gezeichnet von C. Steckmest".

4) Im Tagebuch steht: „Donnerstag den 4. Juni sind wir, Ebers, Lehnen und ich (die beiden Damen waren noch dageblieben) von Gummersbach hier angelangt."

geführten kleinen Tagebuche bestätigt. Diese lautet: „Vorgestern (den 8. März) war unser Verlobungstag" — Lessing schrieb am 8. März: „. . . . Habe ich an Ida jenen verhängnißvollen Brief geschrieben und bin erhört worden".

Zum Verständnis des folgenden Briefes ist es nötig, die begonnene Erzählung noch etwas weiter zu führen. „Sonnabend d. 13.", heißt es gleich weiter in Lessings Tagebuch, „an den Vater geschrieben. Erhielt ich die Einwilligung ihres Vaters". Des Künstlers Antrag war von Seite der Heuserschen Familie freudig angenommen worden. Er selbst verweilte nun einige Wochen in Gummersbach und kehrte erst am 16. April (ein noch an diesem Tage geschriebener Brief beschreibt die Rückreise) nach Düsseldorf zurück. Die Korrespondenz der Brautleute war eine lebhafte; edel und hingebend ihre gegenseitige Liebe. Ein Brief Lessings vom Ende April 1841 ist charakteristisch und soll hier folgen:

„Düsseldorf d. 26. April 1841
(6 Ur M.)

„Liebste Ida.

„Gestern, Sonntag Mittag war ich ganz allein zu Hause, beschäftiget mir einige Porträts, die Bezug auf mein Bild [1]) haben, aus einem alten Schmöcker, welchen ich mir auf der hiesigen Bibliothek geliehen habe, durchzuzeichnen. Es mochte 6 Uhr sein, war meine Arbeit geendiget und wollte nun ins Freie eilen um noch den Sonnenschein genießen zu können, als es bei uns schellte, ich ließ es ruhig gewähren, denn ich verlangte nicht nach Gesellschaft. Als ich aber aus dem Hause gehen wollte, erhielt ich unten von der Wirtin Deinen Brief aus Gummersbach datirt, welchen sie so eben dem Postboten abgenommen hatte. Du kannst Dir meine Freude vorstellen, ich eilte, so rasch wie möglich dem Sonntagspublikum aus den Augen zu kommen und erreichte dies erst im Bilker Busche, nachdem ich hin und wieder einen Blick, so gut sich's mit meinem Geschwindschritt und dem schlechten Wege vertragen wollte, auf Deine lieben Zeilen geworfen hatte um mich wenigstens zu beruhigen, daß nichts Außergewöhnliches vorgefallen sei, was Dein mir unerwartetes Schreiben veranlaßt habe. Aber liebe, liebe Ida, was wirst Du sagen, daß ich nicht widerstanden habe von der verbotenen Frucht zu essen, wirst Du mir das auch verzeihen?

Dießmal konnte ich aber unmöglich der Neugierde, die mich sonst eben nicht sehr quält, wiederstehen und gestehe Dir offen, wenn Du mir einen Brief von irgend einer andern Hand geschrieben, geschickt hättest — würde ich ihn sicher nicht gelesen haben; aber von der Deinigen, wie kann ich da widerstehen? Schicke Du mir in Zukunft solche Briefe lieber verschlossen, damit ich nicht in Versuchung geführt werde abermals gegen Dein Gebot zu frevlen. Ich muß Dir aber sagen, dieser Brief ist vortrefflich und Du brauchst Dich dessen nicht zu schämen, wenn ich an Vaters Stelle wäre so würde ich mich freuen eine Schwiegertochter zu bekommen, die im Stande ist so etwas zu schreiben; ich bin wenigstens glücklich ein solches Weib zu bekommen, und ein . . . . ., der daran zweifelt. — Du gute liebe Ida, was hast Du Dir nur für einen Kummer um mich gemacht, hast Du es nun gestern gesehen, daß ich noch gesund bin? Ach gern hätte ich Dir gleich auf Deinen Brief geantwortet wenn ich nicht zuviel meine Umgebung gescheut hätte, ich will mich aber nun

---

1) „Huß zu Kostnitz". Das Bild befindet sich bekanntlich im Städelschen Kunstinstitute zu Frankfurt a. M. (Nr. 437); über seine Entstehung können wir folgendes mitteilen: Im Mai 1835 finden wir im Tagebuche eine Bestellung von seiten des Städelschen Institutes erwähnt; welche wohl mit dem „Huß zu Kostnitz" im Zusammenhange steht. Der Juli 1835 bringt Andeutungen über Zeichnungen zu diesem Bilde. Die Farbenskizze wird, laut Tagebuch, erst am 28. April 1839 fertig; im März 1840 beginnt L. mit der Aufzeichnung des Bildes selbst. Am 26. Sept. desselben Jahres vollendet er die Untertuschung. Am 16. Febr. 1841 beginnt er, die Architektur zu malen. Im Sommer 1841 tritt ein Stillstand in der Arbeit ein, welche erst im Dezember wieder rasch vorwärts schreitet; sie wird vollendet und signirt am 10. Aug. 1842. Es meldeten sich neben dem Städelschen Institute noch acht Käufer. Ersteres erhielt das Bild. Im Jahre 1845 fertigte Schrader eine Kopie des Gemäldes und von dieser ist im Tagebuche die Rede, dort lesen wir unter den Notizen des Jahres 1845:

„Sonnabend d. 1ten Maerz Bin ich mit der Uebermalung der verunglückten Schraderschen Copie nach meinem Huß zu Frankf. a/M. fertig geworden. Da ich sie ohne das Original gemacht, ist sie mehr eine Wiederholung als Copie geworden. Ich habe von Buddeus dafür 300 Rchsthlr. erhalten. Der Lithograph Wild in Berlin wird diese auf Stein zeichnen u. zwar im Auftrage von Buddeus. Schrader hat nicht 700 R.thlr sondern nur 500 R.thlr für seine Copie erhalten weil er seinem Contract nicht treu geblieben war."

Neben der Lithographie von C. Wildt existirt auch eine kleine Reproduktion dieser Wiederholung des Hußbildes, ein Holzschnitt, der sich in Görlings Geschichte der Malerei findet und in die Seemannschen Bilderbogen übergegangen ist.

nicht mehr an diese kehren. Man mag handeln wie man will, Allen macht man's doch niemals Recht. Du verlangst ich sollte Dich tüchtig ausschelten Deiner trüben Gedanken wegen; ich möchte gern gehorchen, insofern es Deiner Gesundheit schaden kann, wenn Du den Frohsinn so verbannst, aber ich kann es diesmal wirklich nicht, und bereue nur Dir dazu Veranlassung gegeben zu haben. Fahre fort das Freihe zu suchen, wenn Dich Deine Heiterkeit verlassen will, es wird Dir immer Linderung gewähren, wenn auch nur für kurze Zeit. Schone Dich aber Du liebstes Mädel und gräme Dich wenigstens nicht um Dinge, die es nicht verdienen. Die Folgen meiner Grippe sind längst beseitigt, und ich bin vollkommen so gesund als ich's jemals war, und noch gesünder, was ich Dir nur allein zu danken habe, so wenig wie Du auch geneigt sein wirst, mir dieses zu glauben. Die Leute meiner Umgebung wundern sich, daß ich im Bräutigamsstande stärker werde und wohler aussehe als sonst, wo Andere hingegen das Entgegengesetzte erfahren. Man weiß aber auch nicht was, seitdem ich Dich besitze, meine Seele ruhiger geworden; bei all meiner Sehnsucht nach Dir empfinde ich Dir eine innere Seelenruhe, die ich Dir nicht beschreiben kann. Zum erstenmale fühle ich mich wohl wenn ich an die Zukunft denke, was ich sonst scheute wie eine herannahende Pest, an Deiner Seite fürchte ich die Zukunft nicht, mit dem größten Vertrauen sehe ich ihr entgegen, wohingegen sonst, wenn ich ihrer gedachte, ein schwarzer Gedanke den andern jagte und das kann einem wohl an den Leib gehen. Ich möchte so gerne Alles mit Dir teilen und so sähe ich es auch so gern, daß Du mit mir froh wärest.

Ach Du liebes Kind, ich verstehe Dich wohl warum Du es nicht ganz sein kannst und will Dir auch keine Vorwürfe machen, wenn Du klagst, sei versichert ich fühle es mit Dir. Vertraue auf Gott! mehr kann ich Dir nicht sagen und denke an Deinen Vater, dessen Lage Du erleichterst, wenn Du ihm stets ein heiteres Gesicht zeigst; für die kurze Zeit, welche Du noch bei ihm sein kannst, mußt Du Dich schon zusammen nehmen, willst Du Dich in Klagen erleichtern, so schreibe an mich. Mit der Vernunft kann man sich freilich sagen, daß es thöricht ist über unabwendbare Dinge zu klagen, es ist leicht gesagt, und wie wenige Menschen besitzen diesen Stoischen Gleichmuth? Wohl selten ist er auch zu wünschen, denn Gleichmuth und Gleichgültigkeit berühren sich so nahe, daß die Grenze zwischen beiden sehr leicht fortfällt, und die letztere sehr bald die Oberhand gewinnt. Schäme Dich daher nicht dieser Schwäche, die Dir mehr Ehre macht als du glaubst und sprich zu mir wie Dir um's Herz ist, vielleicht kann ich etwas dazu beitragen Dir Deinen Gram zu lindern. Nun, Du mein liebes — liebes Mädel, muß ich mich von Dir trennen, Denn ich muß sogleich meine beendigte Zeichnung [1]) fortschicken und habe noch deshalb zu schreiben. Lebewohl! — —

Nachmittags.

Sieh, ich bin wieder da liebste Ida, so eben habe ich einige Augenblicke Zeit, mit Dir zu plaudern. Um Gummersbach wird es nun endlich auch grün, wie Du sagst, wie gerne wäre ich bei Dir, vielleicht bist Du in diesem Augenblicke auf unsrem Plätzchen auf dem Bergsteig. Die Sonne scheint heute förmlich heiß, und gewiß lockt sie Dich heraus, doch laß Dich von ihr nicht zu sehr verleiten, das Plätzchen auf der Erde zu lange zu benutzen, Du möchtest Dich sonst erkälten. Deine Vermuthung, als hätten wir am Sonnabend in Schrödters Garten gesessen, ist nicht ganz eingetroffen. Das schöne Wetter hatte mich aber doch mit Hasenclever gegen Mittag nach der Schießbahn [2]) auf dem Grafenberge getrieben, wo wir uns wacker geübt haben bis ungefähr 4 Uhr. Meine Zerstreuung wäre bald Ursach geworden, daß wir unsre Büchsen nur spazieren geführt hätten, indem ich ein sehr wichtiges Instrument vergessen hatte, das Pulvermaaß, was sowohl H. . als ich zu benützen gedachten.

Ein alte Jägerbrauch, den ich kannte, half uns aber für diesesmal noch aus der Not, und wir machten trotz der ungefähren Ladung manch guten Schuß und ließen uns die Sache nicht verdrüßen. Fanni, die es erfuhr, lachte uns tüchtig aus dafür, daran läßt sie's überhaupt nicht fehlen, wenn ich nur das Geringste thue was einer Zerstreuung ähnlich sieht. Doch wieder auf den Sonnabend zu kommen, gegen 7 Uhr ging ich mit Fanny zu Schrödters. Ich traf ihn unten im Garten, wie gewöhnlich, indem Fanny zu Alwinen heraufging. Wir promenirten bis es dunkel wurde in demselben herum unter mancherlei Gespräch, wobei Deiner nicht selten Erwähnung geschah, und mancher Blick fiel im Vorübergehen auf jenen Platz, wo wir einst zusammen saßen, der

---

1) Das Tagebuch erklärt diese Stelle; dort lesen wir: „Montag den 26. April. Lasse ich einen B. nebst einer Handzeichnung von mir an Emilie v. Waldenburg nach Berlin abgehen. Der Preis der Zeichnung ist 12 Friedrichs d'or, der Gegenstand derselben Walter und Hildegundens Flucht. Ich habe denselben vor einigen Tagen noch einmal bearbeitet". — Emilie v. Waldenburg war eine natürliche Tochter des Prinzen August v. Preußen, Stiftsdame in Berlin und begeistert für Kunst und Künstler. — Die erwähnte Zeichnung gehört zu dem Cyklus, den Lessing zu Gustav Schwabs „Walther und Hiltgund" gezeichnet.

2) Lessing war leidenschaftlicher Schütze; vergl. Wiener „Montags=Revue", litterar. Beilage vom 31. Jänner 1881.

seit jener Zeit nicht mehr benützt worden zu sein scheint, indem das leinene Dach Tische und Stühle bedeckte. Die Dunkelheit erst trieb uns aus dem Garten; oben fanden wir beide noch ohne Licht am Fenster, die vorübergehenden Leute beobachtend, für die sie sich diesmal ganz besonders interessirten, weil schräg über bei Schadow's Ball von 80 Personen war, und sie nicht zu diesem eingeladen waren. Übrigens wird Ihnen dieser Verlust wohl nächstens zu meinem großen Vergnügen ersetzt werden, indem ich höre, daß der Direktor nächstens einen gleichen geben wird.

Da weiß ich aber einen, der sich vor 4 Uhr drückt, wenn der zweite eben so lange dauert als der erste. — Auch hier heißt es, daß der König diesen Sommer nicht hierher kommen wird aus denselben Gründen wie Du sagst. Es ist Zeit, daß er mit Kraft in dieser Angelegenheit handle, besonders den Pfaffen zu Rom laufen ließe, wohin er Lust hat. Die Stellung des Königs mag seinen katholischen Unterthanen gegenüber freilich eine sehr schwierige sein. Ich bin begierig worauf diese Sache noch hinausläuft.

Von Berlin hoffe ich nichts und fürchte auch nichts, dieses Gerede ist ganz ohne Grund, wie es jetzt scheint. Es haben sich einige von hier schon in Berlin deshalb erkundigen lassen und erfahren, daß jenes Gerücht grundlos sei Kornelius ist auch noch nicht hier gewesen, ist aber jetzt zu Berlin. Wenn die Leute glauben, daß K. bei seiner Durchreise hier die Absicht habe, sich einige Gehülfen zu suchen, so möchten sie sich doch gewaltig irren, wenn sie mich schon im Voraus dazu zählen. Eben so gut kann man behaupten, und noch mit mehr Recht, ich hätte den Posten eines Heideläufers angenommen, wozu ich tausendmal mehr Lust haben würde als das Handwerkszeug eines Andern zu werden.

Es ist aber gut jetzt abzubrechen, denn ich spüre etwas die Galle bei mir, die sich stets Lust hat gegen die Menschheit zu empören.

Ich will jetzt in Gottes freie Natur hinaus, und von unsern Bergen aus in die Gegend schauen, wohin sogern mein Hertz sich sehnt.

d. 27. April.

Nur einen Augenblick will ich noch vor dem Frühstück benützen, um Dir einen guten Morgen zu wünschen und Dir zu sagen, daß ich gestern von Berg, entschuldige diesen Ausdruck, zu Berg gelaufen war, um endlich eine Höhe zu erreichen, von der man etwas mehr im Stande gewesen wäre, Eure Berge in der Ferne zu erblicken. Aber vergebens war dies Bemühen, Bensberg sah ich wohl, aber die Berge links waren mir überall durch die Höhen hinter Gerresheim verdeckt. Meine Unruhe trieb mich so lange umher, bis die Sonne unterging, dann wanderte ich rasch nach Hause, daß ich eher ankam als unser Besuch von Üchtritzens, die zum Lichten zu uns kommen wollten, d. h. soviel wie bei Licht, oder besser, nach dem Abendessen. Von diesen soll ich Dich vielmals grüßen, Üchtritz[1]) war etwas ungehalten, daß ich Dir noch keinen Gruß von ihm ausgerichtet habe. — Die Fanny schreit nach Kaffee, ich muß herunter! Heute habe ich etwas Ordnung in meinem Atelier gemacht, um morgen endlich anfangen zu können, ich will wenigstens noch eine Figur malen und dann einige Vorarbeiten beginnen für das Bild, was ich vielleicht in jenen glücklichen Tagen bei Dir werde malen können, ich habe dafür denselben Gegenstand, welchen die Waldenburg als Zeichnung von mir bekommen, gewählt. Ob nun zu Gummersbach so viel Zeit sein wird, um dies Vorhaben ins Werk zu setzen, ist freilich eine Frage. Auf jeden Fall aber muß ich Dein Porträt malen und das in ganzer Figur, d. h. wenn Du mir soviel Zeit schenken willst. Den Maßstab desselben denke ich nur ganz klein zu nehmen. Daß ich es für den Onkle in Berlin bestimmen muß, ärgert mich eigentlich, ich behielte es lieber für mich. Ach liebste Ida, so langsam ist mir die Zeit in meinem Leben nicht verstrichen als diese $1^1/_2$ Wochen, unbeschäftigt habe ich sie nicht verbracht, und dennoch kommen sie mir so erschrecklich lang vor, daß, wenn ich an die andern $4^1/_2$ Wochen denke, mir es vorkommt, als müßte es eine Ewigkeit sein. Wie soll ich das noch aushalten! Dabei scheint die Sonne so heiß, ich wünschte sie verbärge sich lieber hinter dicken Wolken, mir ist an ihrem Angesicht jetzt gar nichts gelegen. Bald hätte ich gestern einen schönen Streich gemacht, indem ich die Sendung Briefe an den Vater abschicken wollte, ohne ihn um die nöthigen Papiere zu ersuchen die wir brauchen für den August; zum Glück war mir's gestern noch auf meinem Spaziergang eingefallen, daß ich diese Eselei machen wollte. Ich hätte mich ganz abscheulich geärgert.

Ach, Ida, ich bin ganz verdreht, wenn ich was besorgen soll, Fanny hat ganz Recht. Wenn ich nur erst wieder einen Brief von Dir hätte! Noch habe ich kein Recht darin über Dich zu klagen, ich werde es aber nicht unterlassen es im weitern Verlauf des Briefes zu thun, wenn nicht bald einer kommt, denn wie soll ich noch vor Ende der Woche schreiben, wenn der Deinige vielleicht erst am Freitag ankommt. Doch wir wollen sehen, meine Ida läßt es gewiß nicht so lange anstehen und ist jetzt vielleicht im vollen Schreiben. Wenn ich die große Freude, von Dir häufig Briefe zu erhalten, nicht hätte, wüßte ich wahrhaftig nichts, wenigstens nichts Gutes anzufangen. Ich möchte am liebsten jetzt schon alle Leute anschnauzen, weil sie mir nichts von Dir erzählen.

1) Der bekannte Dichter Friedrich von Üchtritz (geb. 1800, gest. 15. Febr. 1875).

Mir ist jetzt keiner recht, wenn er an meine Thür klopft, nur einen nehme ich zu jeder Zeit davon aus, den mit dem orangen Kragen. Ich glaube ich habe Dir noch nicht geschrieben, daß wir mit unserer Wirtin einen neuen Kontrakt eingehen werden. Wir zahlen zehn Thaler mehr und bekommen dafür noch eine Bodenkammer, welche hinreichend geräumig für das Mädchen ist, die ihr auch ganz recht zu sein scheint. Dadurch gewinnen wir hinreichend an Raum. Ich habe Lust dann in Zukunft mein Arbeitszimmer nach hinten heraus zu verlegen, wo jetzt Fanny's Schlafzimmer ist. Demnach bliebe mein jetziges Schlafzimmer zur beliebigen Disposition und mein jetziges Wohnzimmer könnten wir dann zum gemeinschaftlichen Schlafzimmer machen. Ist Dir's so recht, liebste Ida! oder hast Du einen andern Vorschlag zu machen? Wir haben hin und her überlegt, wie wir es wohl machen sollen um es recht bequem einzutheilen, und sind immer auf diese Weise zurückgekommen. — Nun muß ich einmal zu Schrödter hinausgehen um mich zu erkundigen, was ich für Papiere von Hause zu fordern habe.

d. 29. Nachmittag.

Eben habe ich mein Pensum auf der Akademie gearbeitet und habe Zeit, Einiges mit Dir zu plaudern. Gestern Mittag erhielt ich Deinen lieben lieben Brief, den ich mit Sehnsucht erwartete, gern hätte ich Dir gleich sagen mögen, wie glücklich Du mich mit demselben gemacht hast, aber die Pflicht rief mich zur Arbeit, nun will ich mich aber dafür entschädigen. Vergebens suche ich nach Worten um Dir meine Freude über denselben zu beschreiben, ach ich fühle mich von ihr zu sehr überwältigt, als daß ich es so im Stande wäre zu thun wie ich gerne wollte. Meine Sehnsucht nach Dir steigt mit jedem Tage und ich sehe es kommen, daß ich in einiger Zeit nicht mehr im Stande sein werde das Geringste arbeiten zu können, wenn ich nicht Gebrauch von Deiner lieben Aufforderung, nach 14 Tagen zu Dir zu kommen, mache.

Was werden aber die Deinigen dazu sagen, wenn ich schon zwei Wochen früher komme als erlaubt ist? Liebste Ida, alle meine Standhaftigkeit, meine Ruhe ist hin um es noch so lange ohne Dich aushalten zu können, auf Deine Verantwortung hin komm ich zu Dir zu der angegebenen Zeit, aber was wird man sagen, daß ich schon wieder komme? Wären nur diese 14 Tage schon herum, ich will mich quälen diese todtzuschlagen. An meinem großen Bild, an dem ich seit gestern früh wieder arbeite, muß ich morgen schon wieder aufhören, indem die nächste Woche mein Atelier gereinigt werden soll oder vielmehr mit Wasser überschwemmt (ich bekomme morgen die Figur des Kanzlers Gerson fertig, es ist die äußerste Figur links). Ich werde also mich mit Vorbereitungen für die Bilder, die ich gedenke in Gummersbach wenigstens halb fertig zu bekommen, beschäftigen. Die Sonne wird hoffentlich unterdessen in Euren Bergen auch das ihrige thun um sie zu schmücken, doch soll mich's nicht verdrießen, wenn sie auch diesmal ihr Antlitz verhüllt wie alle die Mal, die ich bei Dir war, wenn ich nur das Deinige erst wieder sehe, das ist ja das Liebste, was ich mir wünschen kann. Aus Deinem Briefe sehe ich, daß Du meine Schwäche, die ich Dir gebeichtet, nicht als solche erkennen willst; Du bist zu nachsichtig, Du liebe gute Ida, gegen die meinigen. Sei strenger gegen mich, denn ich muß sonst befürchten, daß Du später Deinen Karl etwas anders beurteilen möchtest, ich wiederhole es Dir noch einmal, sei nicht zu nachsichtsvoll gegen mich.

Ich möchte, ich hätte hier bei Düsseldorf so ein Plätzchen wie Du um Deine Briefe in Gottes freien Natur ungestört lesen zu können, aber das ist hier nicht so leicht. Ich habe gestern nach vollbrachter Arbeit erst wieder den Versuch damit auf dem Grafenberge gemacht, aber ich komme mir dabei vor wie ein gescheuchtes Wild, was sich nirgends niederthun kann ohne nicht Gefahr zu laufen, von seinen Feinden überrascht zu werden. Dabei treibt die Sonne welche in diesen Tagen gewaltig heiß ist, mehr Menschen heraus als sonst gleichwie das Ungezieser. Ach liebstes bestes Mädl, was freue ich mich im Voraus auf unsere Spaziergänge in den Gummersbacher Bergen, wo es so still und nett ist, wie traulich können wir uns alsdann Alles erzählen über so manches werden wir dann sprechen, was schriftlich sich nicht genügend hat thun lassen. Mit Onkle Ebers steht's schlimm, er ist verliebter als ich Anfangs dachte. Was wird's ihm helfen. Der Unglückliche. Wenn er nur nicht auf einmal die Idee kommt um Fanny förmlich anzuhalten. Die Alten hatten recht den Gott Amor blind darzustellen bei Ebers bewährt sich dieses im hohen Grade. Vor einigen Tagen ist er vom Pferde gefallen und hat sich dabei an der rechten Hand etwas beschädigt, so daß er dieselbe in der Binde tragen muß, da sie sehr angeschwollen ist. Dieß verhindert ihn noch obenein zu arbeiten und hat nun Gelegenheit öfter zu mir heranzukommen, daß es gewiß nicht ohne Aufsehen zu erregen von Statten geht.

Daß es übrigens mit Deiner Mutter besser geht freut mich von ganzem Hertzen, was sagt der Doktor jetzt über ihren Zustand. Das Medaillon[1]) kann ich Dir noch nicht schicken indem Bläser

1) Der Bildhauer Bläser hatte ein kleines Porträt Lessings modellirt und in Bronze gießen lassen; das fertige Medaillon, das sich jetzt im Besitz von Herrn Louis Lessing, dem Bruder des Malers befindet, hatte Lessing damals ohne einen beigefügten erklärenden Brief erhalten. Wie mir Herr Louis L. freundlichst mitteilt, mißt das Medaillon 30 mm im Durchmesser und trägt die Bezeichnung: „Gustav Bläser 1837 $^{22}/_{12}$". Es soll von großer Ähnlichkeit und guter Ausführung sein.

noch nichts hat von sich hören lassen, ich will fast wetten, daß über seinen Entschluß mir zu schreiben noch der ganze Sommer darüber hingeht. Es ist verdrießlich! ich weis aber gar nicht woran ich mit ihm bin. Jetzt wäre es noch Zeit Dir's zu schicken, später wird es sich nicht lohnen. Üchtritz hat mir gestern seine Babylonier[1]) ein Trauerspiel, was er vor einigen Jahren geschrieben, für Dich als Präsent gegeben; auf dem Umschlag derselben befindet sich ein eigenhändiges von ihm geschriebenes Gedicht, was auf Dich und mich Bezug hat. Entschuldige daß ich Dir es nicht dießmal mitschicke. Nun liebe Ida läuft meine Zeit schon zu Ende, ich bin leider mehrmals unterbrochen worden und werde leider mit dieser Seite schließen müssen, da der Brief sonst nicht fortkommt. Ich möchte darin nicht gern der nun einmal begonnenen Ordnung in unserem Briefwechsel zuwider handeln. Grüße alle recht herzlich von mir und bereite sie auf mein Erscheinen 14 Tage vor Pfingsten vor, damit sie den Verdruß nicht mit einem male zu ertragen haben. Wenn Eversmann Dich gelegentlich fragen sollte ob Du einen Gruß von mir für ihn hättest, so sage nur ohne daß es geschehen, allemal ja, denn ich möchte ihn wohl häufig in diesen Briefen vergessen. Wenn Du diese Zeilen gelesen so denke auch daran Deinen Karl mit einigen zu erfreuen und ihm auf diese Weise wenigstens einigen Trost zu senden, da Du mir ihn auf andre Weise nicht gewähren kannst, wie du schreibst. Das Mittel dafür, das Du angibst[2]) ist freilich ein radicales und würde mich auf dem Fleck heilen ich wäre auch der willigste Patient es gleich an mir zu versuchen. Da ich aber noch ein Paar Wochen ohne dieses Heilmittel in meinen Leiden verharren soll so bedenke meine Lage und schreibe bald. Ach so groß die Freude beim Empfang eines jeden ist, so muß ich gestehen daß meine Sehnsucht nach Dir durch einen jeden noch mehr angefacht wird. Deine Briefe sind also in dieser Beziehung schlimme Mittel und es ist Zeit daß Du Deinen Karl bald zu Dir kommen läßt, wenn er nicht ganz krank werden soll. Nun lebe wohl, Du Herzenskind

Dein Karl."

Der Brief bedarf, außer den beigegebenen Anmerkungen wohl keines weiteren Kommentars. — Es ist in dem Schreiben mehrfach auf einen neuerlichen Besuch Lessings in Gummersbach hingewiesen. Der Maler kam wirklich Mitte Mai abermals nach dem lieblichen Städtchen,[3]) das ihm durch seine Ida doppelt anziehend war; bis zum 17. Juli blieb er dort. „Sonntag d. 18. Juli", schreibt er ins Tagebuch, „kam ich von Gummersbach zurück. Mein Weg war über Wippenführt u. Elberfeld. Gearbeitet habe ich zu G. wenige Studien und 5 Porträts die ich alle mitbringe".

(Schluß folgt.)

1) „Die Babylonier in Jerusalem" von Fr. v. Üchtritz wurden im Jahre 1836 geschrieben. Daß Lessing mit Üchtritz, der 1829 nach Düsseldorf gekommen war, in freundlichem Verkehr stand, ist längst bekannt.

2) Ida schrieb ihm in einem Brief vom 26. April: „. . . ich würde gleich sagen, komm nach Gummersbach so sind wir beide getröstet".

3) Eine von Lessing gezeichnete Ansicht desselben war auf der Ausstellung des künstlerischen Nachlasses von K. F. Lessing im Wiener Künstlerhause zu sehen. (Februar 1881).



Kunstlitteratur.

Jules Guiffrey, Antoine van Dyck, sa vie et son oeuvre. Paris, A. Quantin. 1882. 302 S. gr. Fol. Mit 19 Radirungen, 9 Heliogravüren und 91 Zinkotypien.

Alfred Michiels, Van Dyck et ses élèves. Paris 1881, Renouard. Mit 21 Heliogravüren und Zinkotypien. 568 S. gr. 8.

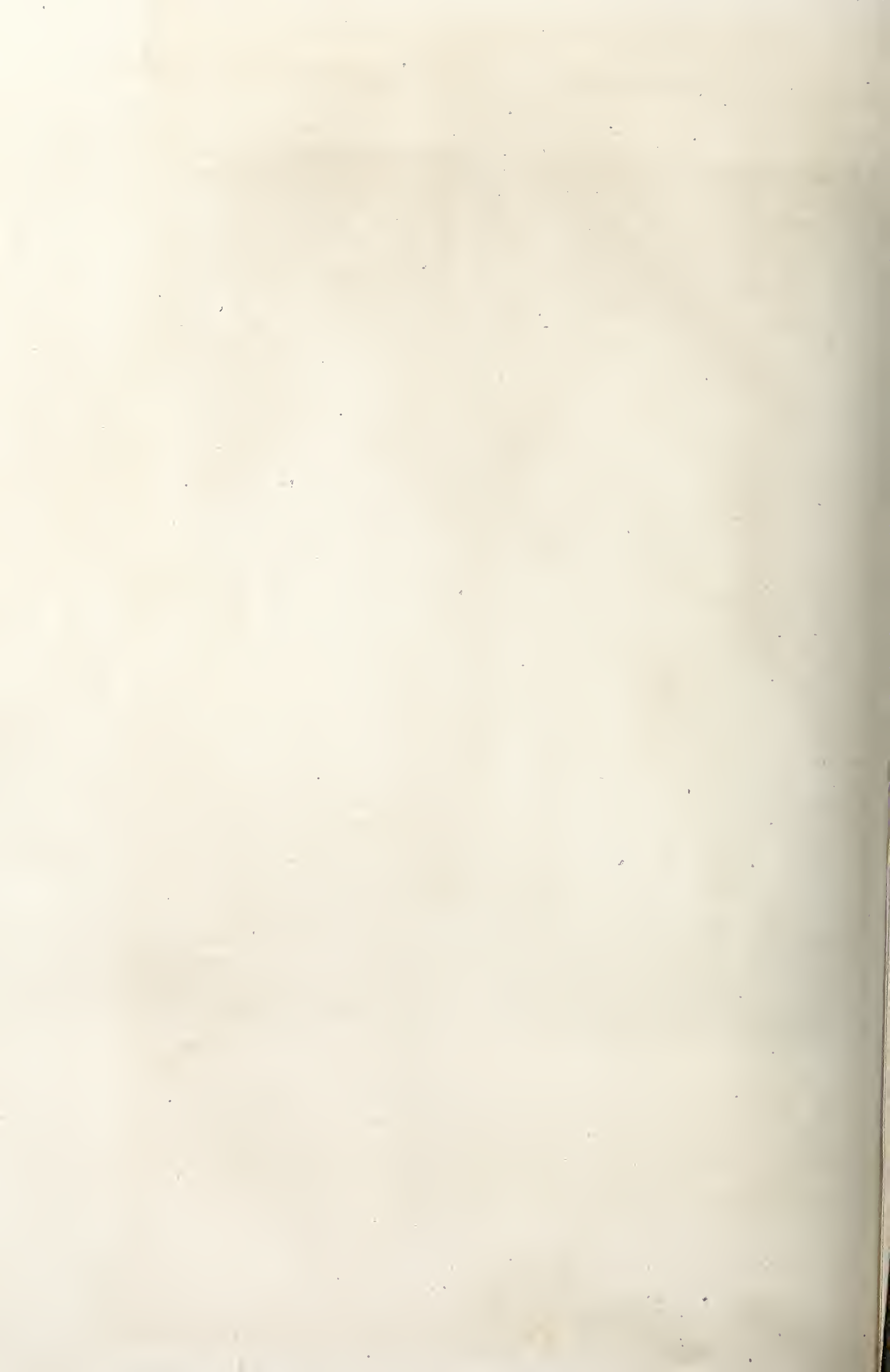
Fast zu gleicher Zeit sind in Frankreich zwei Biographien des liebenswürdigen vlämischen Meisters erschienen, welche nach Form und Inhalt in striktem Gegensatz zu einander stehen. Während Jules Guiffrey erst wenig geschrieben hat, ist der Name Alfred Michiels so ausreichend bekannt, daß es zu seiner Charakteristik kaum eines Wortes mehr bedarf. Er nimmt in der Kunstlitteratur, auch in der französischen, eine völlig isolirte Stellung ein. Selbst in Frankreich werden seine Flunkereien und abenteuerlichen Bravaden nicht mehr ernst genommen. In der Verachtung alles dessen, was deutsche Forschung zu tage gefördert, kommt ihm nur noch Paul Mantz gleich, dessen bis jetzt in der Gazette des Beaux-Arts veröffentlichte Artikel über Rubens, welche den Stamm für eines der bekannten Quantinschen Prachtwerke bilden, sich durch eine höchst beklagenswerte Unkenntnis der Litteratur und der Denkmäler auszeichnen. Um nur zwei Beispiele von der Unwissenheit des Herrn Michiels anzuführen, erwähnen wir, daß er die allbekannte Stelle in dem Rubensschen Briefe an Sir Carleton vom 28. April 1618, in welcher Rubens das jetzt in Madrid befindliche Bild „Achilles bei Lykomedes" als von „seinem besten Schüler", nämlich van Dyck, gemalt bezeichnet, gänzlich übersehen, und daß er von der Existenz des heil. Hieronymus in Dresden, welchen van Dyck nach dem daneben hängenden Original des Rubens kopirt hat und der für die Lehrjahre des Künstlers äußerst charakteristisch ist, keine Ahnung hat. Wenn er nur einen Blick in Rooses' treffliche „Geschichte der Antwerpener Malerschule" geworfen hätte, würde er darin in wenigen Worten eine feine Parallele zwischen dem Werke des Meisters und dem des Schülers, der jenen übertrumpfen wollte, gefunden haben.

Jules Guiffrey hat von diesen Einzelheiten Kenntnis gehabt, wie sich überhaupt sein Werk als eine höchst gewissenhafte und verständige Arbeit darstellt, welche auch im Ton und in der knappen, durchsichtigen Ausdrucksweise einen wohlthuenden Gegensatz zu der geschmacklosen Arroganz, den schwülstigen Perioden und gesuchten Redewendungen des Herrn Michiels bildet. Während der Verleger des letzteren sich auf einige Heliogravüren nach van Dyckschen Radirungen von A. Durand und einige frostige Zinkotypien nach Stichen beschränkt hat, ist das Werk Guiffrey's mit jener Opulenz ausgestattet worden, welche die meisten Publikationen des Quantinschen Verlages kennzeichnet. Guiffrey hat die schöne Absicht gehabt, in den Radirungen seines Werkes zugleich eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand dieser reproduzirenden Kunst in den verschiedenen Ländern Europa's zu geben, d. h. die renommirtesten Radirer an der Ausführung der Blätter partizipiren zu lassen. Leider stellten sich dieser Absicht Hindernisse in den Weg, und so ist nur der Münchener W. Hecht mit zwei Radirungen nach dem Porträt des Malers Jan de Wael und seiner Frau (Münchener Pinakothek) und nach dem Bildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz im Wiener Belvedere vertreten, von denen die erstere nicht nur die meisten übrigen Radirungen des Buches an Wärme des Tons und eingehender Ausführlichkeit der Charakteristik übertrifft, sondern auch an und für sich selbst eine tüchtige Arbeit ist. Im allgemeinen besteht das Vorurteil, daß die französischen Radirungen den deutschen und österreichischen überlegen sind. Es mag richtig sein, daß Frankreich eine größere Anzahl vorzüglicher Stecher besitzt als Deutschland, daß diesen manches geistvoller und lebendiger gerät als den deutschen. Aber unsere Spitzen, Männer



LES ENFANTS DE CHARLES IER

(*Musée de Turin*)



wie Unger, Forberg, Hecht, Klaus, können sich im Großen und Ganzen mit jenen wohl messen, sie übertreffen sie vielleicht noch hinsichtlich der unverbrüchlichen Objektivität, mit welcher sie dem Originale gegenüberstehen. Das zeigt sich auch in den Radirungen unserer Biographie van Dycks, die ganz erträgliche Durchschnittsarbeiten sind, bei denen aber doch manche gewagte Interpretation, manche Willkürlichkeit unterlaufen ist, die sich unsere deutschen Radirer nicht erlaubt hätten. Auch sogenannte „geistreiche Blätter“ findet man unter den neunzehn Radirungen nicht allzuviele. Auf einem wirklich hohen Niveau steht die köstliche Radirung nach dem herrlichen Doppelbildnis van Dycks und Endymion Porters im Museum zu Madrid von F. Milius, der man auch mit Recht die Ehre des Titelblattes eingeräumt hat. Eine andere wohlgelungene Radirung nach dem reizvollen Turiner Bilde der Kinder Karls I. liegt dieser Besprechung bei.

Aber diese Ausstellungen, die sich nur unter dem Maßstabe strengster Kritik ergeben, schmälern am Ende nicht das Verdienst eines Buches, dessen litterarische Vorzüge desto schwerer ins Gewicht fallen. Sowohl die Arbeit von Michiels als auch die Guiffrey's ist durch ein wertvolles Manuskript angeregt worden, welches 1850 aus der Bibliothek eines Herrn Goddé in die des Louvre übergegangen ist. Den belgischen Gelehrten ist es völlig unbekannt gewesen. Ähnlich den Manuskripten des Rates Mols über Rubens und andere vlämische Künstler, welche sich in der burgundischen Bibliothek in Brüssel befinden, hat der anonyme Verfasser des Louvremanuskripts in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts alle Notizen über van Dyck und seine Bilder zusammengetragen, deren er habhaft werden konnte. Guiffrey ist es nicht gelungen, über den Autor dieses Manuskriptes etwas anderes zu erfahren, als daß er Beziehungen mit Mols unterhalten hat. Während Michiels mit der Kenntnis dieses Manuskripts renommirt, ohne es wirklich ausgebeutet zu haben, hat es Guiffrey in der That benutzt und demselben manche schätzbaren Notizen entnommen, die namentlich für die Entstehungszeit verschiedener Bilder von Wert sind. Besonders merkwürdig ist ein aus diesem Manuskripte veröffentlichter Briefwechsel, der sich auf die drei Gemälde im Berliner Museum: „Die Dornenkrönung Christi“, „Die Ausgießung des heil. Geistes“ und „Die beiden Johannes“ bezieht, welche der Katalog mit Recht der noch ganz von Rubens beeinflußten Epoche des Meisters, also seiner Jugendzeit, zuschreibt. Der anonyme Verfasser des Manuskripts hatte sich nämlich an den Vorsteher der Abtei des Dunes in Brügge mit der Bitte gewendet, ihm Aufklärungen über drei Gemälde van Dycks zu geben, welche sich früher in der Abtei befunden hatten. Der Abt Robert van Severen antwortete unter dem 28. September 1775, daß allerdings diese Bilder, „Die beiden Johannes“, „Die Dornenkrönung“ und die „Ausgießung des heil. Geistes“ der Abtei gehört hätten, daß dieselben aber für 20000 Gulden an einen Herrn Schorel in Antwerpen verkauft worden wären, der sie seinerseits an den König von Preußen verkauft hätte. Es kann kein Zweifel über die Identität dieser Bilder mit den in Berlin befindlichen obwalten. Der Anonymus hat sich überdies eine Abschrift der Quittung verschafft, aus welcher hervorgeht, daß derselbe Abt, der jenen Brief geschrieben, am 11. September 1755 die Bilder verkauft hat. Mit diesen Umständen trifft eine Stelle in einem Briefe Friedrichs des Großen an die Markgräfin von Bayreuth vom 30. November 1755 zusammen, in welcher er sagt, daß seine Galerie jetzt bereits elf van Dycks besäße. Vermutlich befanden sich die neuerworbenen schon unter dieser Zahl. In dem Briefe des Abts wird auch erzählt, auf welche Weise die Bilder in den Besitz der Abtei gekommen sind. Auf einer Reise nach Antwerpen war der Prälat der Abtei gezwungen worden, in einem Kloster in Hoboken, einem Dorfe bei Antwerpen, zu übernachten. Als einer seiner Begleiter am andern Morgen auf dem Hofe umherspazierte, bemerkte er die Gemälde in einem Holzstall unter dem Holze. Er fragte den Prior, ob er sie ihm nicht verkaufen wollte. Aber dieser erbot sich, sie dem Prälaten zum Geschenke zu machen, der sie auch annahm und sich mit einem Fäßchen Wein abfand. Ein Entwurf zu der „Dornenkrönung“, von der übrigens eine zwei Figuren weniger umfassende Wiederholung im Museum zu Madrid existirt, befindet sich in der Sammlung Dutuit in Paris. Der Umstand, daß diese Zeichnung in der Behandlung und Auffassung mit einem Blatte bei Herrn Marquis von Chennevières übereinstimmt, welches

eine Gruppe aus einer großen Komposition, „Die eherne Schlange“ darstellt, hat Guiffrey auf den Gedanken gebracht, die Frage aufzuwerfen, ob das große Gemälde im Madrider Museum, welches auf Grund einer gefälschten Inschrift mit ungewöhnlich großen Buchstaben dem Rubens zugeschrieben wird,[1] nicht vielmehr ein Werk des van Dyck sei. Guiffrey würde diese Frage mit noch größerer Entschiedenheit diskutirt haben, wenn er gewußt hätte, daß bereits Waagen (Jahrbücher f. Kunstwissenschaft I, 90) trotz der Inschrift, die er nicht bezweifelte, die Überzeugung ausgesprochen, daß „Rubens den größten Teil der Ausführung seinem besten Schüler van Dyck anvertraut hat“.

Nach dieser Richtung hin wird auch nach der trefflichen Arbeit Guiffrey's noch manches zu thun sein. So hat Rooses bereits zwei der Hauptwerke van Dycks in Italien, die dort unter Rubens' Namen gehen, einen heil. Sebastian im Palazzo Corsini in Rom und eine Pietà im Museum zu Parma, van Dyck zurückgegeben. Ich empfehle weiter zu näherer Prüfung Simson und Delila in München, ein Gemälde, welches in der zarten Formengebung wie in der Behandlung mit den Töchtern des Lykomedes in Madrid übereinstimmt. Das Wiener Belvedere besitzt bekanntlich einen „Simson und Delila“ von van Dyck, ein Gemälde, welches die Komposition des Münchener Bildes in den wesentlichsten Momenten selbst bis auf den kleinen Hund der Delila wiederholt. Nur ein paar Figuren sind fortgelassen. Wenn van Dyck das Münchener Bild nicht nach einer Komposition von Rubens selbst ausgeführt hat, worauf es vielleicht von dem letzteren übergangen wurde, so hat er jedenfalls das Wiener Bild im engsten Anschluß und unter dem unmittelbaren Eindruck des Münchener Bildes gemalt. Das Verhältnis wäre dann ein ähnliches, wie zwischen den beiden Hieronymus. Auf *seinem* Bilde wollte van Dyck den Meister an Kraft und Ausdruck überbieten. Auch bei der großen figurenreichen Pietà im Museum zu Brüssel (Nr. 288) ist mir die Mitwirkung van Dycks wahrscheinlich.

Ein Verdienst hat sich Michiels wenigstens dadurch erworben, daß er mit redlichem Bemühen einem Skizzenbuche van Dycks nachspürte, welches derselbe von Italien mitgebracht haben soll. Zuerst führte ihn folgende Notiz des Anonymus darauf: „Außer seinen Kopien und Skizzen brachte er ein Album mit, welches mit Bemerkungen über seine Kunst und zahlreichen Studien angefüllt war, die er vornehmlich nach Gemälden Tizians und nach Bildnissen der Sophonisbe (Anguisciola) von Cremona angefertigt hatte. Dieses Album gehört heute dem Herzog von Devonshire.“ Smith (im Catal. rais. IX, p. 404) bestätigt diese Mitteilung: „Ein Buch, enthaltend zahlreiche Skizzen und Studien van Dycks, welche während seiner Reise und seines Aufenthaltes in Italien angefertigt worden sind, befindet sich in der Bibliothek Sr. Gnaden des Herzogs von Devonshire in Chatsworth“. Michiels knüpfte daraufhin eine Korrespondenz mit dem Herzog von Devonshire an, der ihm mitteilte, daß das Album auf unerklärliche Weise verschwunden sei. Durch dritte Hand erfuhr Michiels später, daß das Album von dem verstorbenen Lord Dover gekauft worden und daß es sich gegenwärtig im Besitze des Vicomte Clifden in Doverhouse, Whitehall, London befinde. Der Oberst Stirling, der Vormund des minderjährigen Vicomte, schlug jedoch, was man ihm nicht verdenken kann, die Bitte des Herrn Michiels, ihm das Skizzenbuch nach Paris zu schicken, ab, ersuchte ihn vielmehr, nach London zu kommen und dasselbe nach Belieben bei ihm zu besichtigen. Da Michiels die Reise nicht unternehmen konnte, blieb das Skizzenbuch unbenutzt.

---

1) Nur drei Gemälde von Rubens tragen, soviel mir bekannt ist, eine volle Namensbezeichnung des Künstlers (P. P. RVBENS. F. oder PE. PA. RVBENS. FE.), deren Echtheit über allem Zweifel erhaben ist: die Flucht Loths im Louvre, die Flucht nach Ägypten und Jupiter und Antiope in Kassel. Das zweite dieser Bilder, welches sich bis 1815 ebenfalls im Louvre befand, wird vom Louvrekatalog als ein Pasticcio von Dietrich bezeichnet, ein Epitheton, das eher dem Louvreexemplar entspricht. Dem letzteren fehlt auch die Inschrift. Sollte man sich nicht bei der Rückgabe der Bilder vergriffen und das Pasticcio in Paris behalten haben? Von dem Bilde Jupiter und Antiope soll sich ein zweites Exemplar im Besitze des Herrn Allard in Brüssel befinden. Signaturen Rubensscher Bilder mit P. P. R. (bisweilen in Kursivschrift) scheinen mir zweifelhaft. Das P. P. R. auf dem Dresdener Hieronymus ist eine offenbare Fälschung.



W. WERESCHAGIN PXT

W. WOERNLE SCT

SKOBELEFF AUF DEM SCHIPKA.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien.



Auch Guiffrey hat von der Existenz desselben Kenntnis gehabt. Ja noch mehr, er giebt sogar die Nachbildungen von drei Blättern dieses Albums, die sich noch in Chatsworth-House befinden. Es sind ausschließlich Kopfstudien, zum Teil Variationen eines und desselben Kopfes, ähnlich wie man sie auf den bekannten, dem Lionardo da Vinci zugeschriebenen Blättern findet. Auch in das Britische Museum sind einige Studienblätter nach Tizianischen Porträts aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire gekommen. Dieselben sind aber so schwach, daß sie unmöglich von van Dyck herrühren können.

So sehen wir, daß selbst nach den umfangreichen Arbeiten von Guiffrey und Michiels für die Forschung in Sachen van Dycks noch mancherlei zu thun ist. Ob das Skizzenbuch übrigens eine reiche Ausbeute an schriftlichen Aufzeichnungen ergeben wird, scheint mir zweifelhaft. Van Dyck war nichts weniger als schreibselig. Außer dem bekannten Briefe an Franciscus Junius, den man auch in der Guhlschen Sammlung findet, ist bis jetzt nur noch ein Brief von van Dyck zum Vorschein gekommen, welchen er am 16. November 1641 an einen Herrn von Chavigny, also wenige Wochen vor seinem Tode, schrieb. In demselben bat er um einen Paß nach England, da er sich von Tage zu Tage schlechter befände. Er war nämlich im Januar 1641 nach Paris gekommen, in der Hoffnung, am Hofe Ludwigs XIII. Beschäftigung zu finden. Aber die Berufung Poussins machte seinen Hoffnungen ein Ende, und er entschloß sich zu der Rückkehr nach England, welche sein Gesundheitszustand dringend erforderte. Er muß sich in der That sehr unwohl befunden haben, da er jenen Brief diktirt hat. Nur die Unterschrift ist eigenhändig. Er starb am 9. Dezember 1641, also kurz nach seiner Heimkehr. Die Strapazen der Reise — er fuhr in seiner eigenen vierspännigen Karosse mit fünf Dienern — mögen sein Ende beschleunigt haben.

Adolf Rosenberg.

Notizen.

Skobelew auf dem Schipka, von W. Wereschagin. Die meisterhafte Radirung W. Woernle's, welche diesem Hefte beiliegt, führt zwei in unseren Tagen vielgenannte Russen den Lesern vor, den hochbegabten „Maler des Nihilismus“ und den Erstürmer des Schipkapasses, der durch seine oratorischen Leistungen unlängst die Börsen Europa's in Aufregung versetzte. Unser Bild zeigt ihn auf einem rühmlicheren Felde, auf den schneebedeckten Gefilden des Balkan. Es ist der Moment nach dem Siege von Schenova. Links sind die Truppen, gegenüber der Festung, mit dem linken Flügel an den St. Nikolausberg gelehnt, in langen Linien aufgestellt. Skobelew sprengt mit seiner Suite herbei, schwenkt die Mütze und ruft: „Im Namen des Vaterlandes, im Namen des Kaisers, Brüder, ich danke Euch!“ Und brausender Jubel, unter Mützen-Schwenken und Emporwerfen, hallt von den Bergen wieder. Einen grausigen Gegensatz gegen diesen Ausbruch der Begeisterung bilden die den Vordergrund des Schneefeldes bedeckenden Leichen der Gefallenen; in ihren krampfhaften Stellungen zuckt noch der Todeskampf nach und wie zum Fluch über das grausige Morden ballt sich eine starr emporgehobene Hand. Das ist Wereschagins Signatur! C. v. L.

Der Thronsessel Kaiser Heinrichs III. Infolge der Wiederherstellungsarbeiten an der alten Kaiserpfalz zu Goslar wurde eins der wenigen Kunstwerke, welche Zeugen der mittelalterlichen Reichsherrlichkeit gewesen sind und welche die Stürme des dreißigjährigen Kriegs und der französischen Invasionen überdauert haben, uns wieder in Erinnerung gebracht. Es ist dies der Kaiserstuhl, welchen einst Heinrich III. auf seinem Lieblingssitze, der Pfalz zu Goslar,

hatte aufstellen lassen. Ein gütiges Geschick hat dieses ehrwürdige Denkmal deutscher Vergangenheit vor dem Untergange bewahrt, mit dem es zur Zeit der französischen Herrschaft bedroht war. Als nämlich im Jahre 1811 die Kunstschätze des Goslarer Domes nach dessen Abbruch als altes Inventar zu Schleuderpreisen öffentlich versteigert wurden, kam der Kaiserstuhl in den Besitz einer Klempnerwitwe, welche dessen bronzene Teile zum Einschmelzen verwenden wollte. Noch zur rechten Zeit verhinderte der berühmte Chemiker Klaproth das Unheil dadurch, daß er den Generalleutnant v. Minutoli, damaligen Gouverneur des Prinzen Karl von Preußen, auf das interessante Stück aufmerksam machte. Infolgedessen gelangte der



Thronsessel Kaiser Heinrichs III.
Im Besitz des Prinzen Karl von Preußen.

Kaiserstuhl in den Besitz des genannten Prinzen und fand später eine seiner würdige Verwendung, indem er am 21. März 1871, als der erste deutsche Reichstag im weißen Saale des königlichen Schlosses zu Berlin eröffnet wurde, dem Kaiser Wilhelm als Thronsessel diente. Der untere Teil des Stuhles (s. die Abbildung) ist von Sandstein, Rücken- und Seitenlehnen aber aus Bronze in durchbrochener Arbeit. Die Höhe des Stuhles beträgt 143, die Breite 96 und die Tiefe 79 cm. Das Provinzialmuseum in Hannover hat sich mit Genehmigung des gegenwärtigen Besitzers, Sr. königl. Hoheit des Prinzen Karl von Preußen, entschlossen, das ehrwürdige Denkmal deutscher Vergangenheit in Gips abformen zu lassen, und hat mit dieser Aufgabe die plastische Kunstanstalt von G. Eichler in Berlin beauftragt. Letztere Anstalt ist auch ermächtigt, anderen Museen und Sammlungen einen Abguß zu überlassen.

Andrea Mantegna und D. Hopfer.

Mit Illustrationen.



Es dürfte jetzt allgemein bekannt sein, daß in dem glorreichen Zeitalter der Renaissance das Verhältnis der Künstler untereinander und besonders der Lehrer zu den Schülern ein wesentlich anderes war als heutzutage. Die Beziehungen wurden damals viel enger geknüpft, die Akademien hatten eben noch nicht die Bedeutung erlangt wie gegenwärtig. Nicht eigentlich in ihren Räumen reifte der Lernende zur Selbständigkeit heran, sondern im Atelier des Meisters, durch den steten Umgang mit demselben, durch den Einblick in die Art und Weise, wie er konzipirte und seine Konzeptionen zur Ausführung brachte. Auch fingen die Lehrjahre bedeutend früher an. Hatte man die Befähigung eines Jünglings zur Kunst erkannt, so suchte man für ihn möglichst schnell Unterkommen in einer Bottega; im Quattrocento mutete man dem Menschen ja noch nicht jene Summe von Kenntnissen zu, welche in unserem modernen Staate die sogenannte allgemeine Bildung ausmacht. Man war einseitiger, beherrschte dafür aber auch sein Gebiet. Die Praxis hatte den Vorrang vor der Theorie, es war dem Maler vergönnt, sich schon in seiner Jugend durch die Anschauung in nächster Nähe mit der Technik vertraut zu machen. Gleichsam spielend sammelte er beim Meister seine Erfahrungen.

Daß nun die intimere Form im Verkehr zwischen Lehrer und Schüler auch andere Begriffe über das geistige und künstlerische Eigentum mit sich brachte, versteht sich von selbst. Der Schüler nahm direkt Teil am Entstehen der Werke des Meisters, er mußte sie vorbereiten helfen, hatte Studien und Akte zu zeichnen und zuweilen sogar, natürlich immer unter gehöriger Oberaufsicht, einzelne Gruppen und Figuren eigenhändig zu vollenden. Es ist neuerdings bewiesen, daß von Pinturicchio Zeichnungen da sind zur Schlüsselweihe Perugino's in der Sixtinischen Kapelle;[1]) und daß Lionardo da Vinci durch seinen Engel lebhaft zum Erfolge der Taufe Christi des Verrocchio beigetragen hat, ist wohl jedem gegenwärtig.[2]) Andererseits war es etwas ganz Gewöhnliches und Erlaubtes, daß der Schüler sich für seine eigenen Kompositionen an die Entwürfe, Skizzen und Bilder des Lehrers hielt; daher kam es denn auch, daß die Jugendwerke meistens den spezifischen Charakter des Meisters trugen und so oft mit den Arbeiten desselben verwechselt wurden. Ein berufener Kritiker hat aufs schlagendste gezeigt, daß selbst der größte unter den Meistern der Renaissance es nicht verschmähte, sich an bestimmte Vorbilder anzulehnen, er hat an Bildern in Berlin, Rom, Petersburg, London, Mailand, Perugia, Florenz und San Severo nachgewiesen, daß Raffael sich sowohl

1) Vgl. Lermolieff, Die Werke ital. Meister 2c. S. 316—317. Vergl. hierzu S. 368.
2) Vasari, Ed. Le Monnier. Bd. 5, S. 146; Bd. 7, S. 15.

von Vorlagen Pinturicchio's als auch Perugino's und Fra Bartolommeo's inspiriren ließ.[1]) In solchen Fällen von Plagiat zu sprechen, fiel selbstverständlich Niemandem ein.

Ganz verschieden dagegen wurde das Verhältnis aufgefaßt, in welchem der Kupferstecher zum Maler stand. Es hieß, sich am Besitze des Anderen vergreifen, wenn man, ohne von ihm beauftragt zu sein, seine Werke im Stich oder Holzschnitt reproduzirte. Einem roten Faden gleich zieht sich durch die Künstlergeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts die Klage über Schädigung am Eigentumsrechte und der Ruf nach Privilegien. Es stand damals noch weit schlimmer als heute um den Schutz geistiger Arbeit; nicht nur von Ausländern wurden die Künstler verfolgt, sondern auch von den eigenen Landsleuten. Wer kennt nicht die Lamentationen Dürers! Es ist uns von ihm ein Brief aus Venedig an Pirkheimer erhalten, in welchem sich folgender Passus findet: „Es sind mir ihrer viele feind und machen mein Werk nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen"![2]) Und derselbe Dürer sah sich genötigt, seinem Marienleben, sowie seinen illustrirten Büchern den drastischen Begleitschein mitzugeben: „Wehe dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung; hüte Dich, an diese unsere Werke die dreiste Hand anzulegen". — Die übeln Erfahrungen, die der große deutsche Meister mit Marcanton gemacht hatte, rechtfertigen solche Drohungen vollkommen.[3])

Der Zweck dieses Aufsatzes ist, ein Plagiat nachzuweisen, welches ein deutscher Stecher an einem Italiener begangen hat. Der Deutsche hieß D. Hopfer, der Italiener Andrea Mantegna. Bekanntlich verstand das Haupt der paduanischen Schule in derartigen Dingen keinen Spaß. Ich habe seinerzeit an der Hand eines Dokumentes im Archivio Gonzaga, an der Hand eines Klagebriefes, den ein Künstler von Reggio, ein gewisser Simone de Ardizoni, an den Marchese Lodovico richtete, dargethan, wie radikal die Mittel waren, die Mantegna anwandte, wenn sich Schmarotzer an seinen Geistesprodukten vergriffen. Er ruhte nicht eher, als bis er sie moralisch vernichtet hatte.[4]) Und er würde ohne Zweifel mit der gleichen Strenge und Rücksichtslosigkeit verfahren sein, wenn ihm das Blatt, welches uns heute beschäftigen soll, zu Gesichte gekommen wäre.

Die Künstlerfamilie der Hopfer, aus welcher drei namhafte Meister, Lambrecht, Hieronymus und D. Hopfer hervorgegangen sind, blühte hauptsächlich in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts. Auf den Stichen des Hieronymus finden sich die Jahreszahlen 1520, 1521 und 1523, ein Blatt D. Hopfers ist 1527 datirt.[5]) Die Bedeutung des Einen wie des Andern ist untergeordneter Natur. Besonders Lambrecht und Hieronymus sind trockene, handwerkliche Gesellen ohne eigene Erfindungsgabe aber groß im Nachdruck. Der Erstere arbeitet getrost nach Giovan Antonio da Brescia und Dürer (vgl. Bartsch Nr. 31; Nr. 1—20, 23—26), der Zweite nach Giovan Antonio da Brescia, nach Dürer, Marcanton, Raffael, Campagnola, Agostino Veneziano, Mantegna, Jacopo de' Barbari und Lukas Kranach. (Vgl. Bartsch, Nr. 26; Nr. 1—3, 5 u. 6, 8—13, 15 u. 16, 18 u. 19, 33, 42, 43, 45; Nr. 7, 24, 27, 38, 41; Nr. 46;

1) S. Ivan Lermolieffs Aufsatz: „Perugino oder Raffael? Einige Worte der Abwehr". S. 243—252 u. 273—282 in Bd. XVI der Zeitschr. für bild. Kunst.

2) Vgl. Quellenschriften für Kunstgeschichte ꝛc. III: Dürers Briefe, Tagebücher und Reime, herausgegeben von Moriz Thausing, S. 6.

3) S. Thausings Dürer-Biographie, S. 252—255.

4) Zeitschr. für bild. Kunst. Jahrg. XI, S. 54—56.

5) S. Bartsch, Peintre graveur, Bd. 8, S. 471—533 und Passavant, Peintre graveur, III, S. 288—292.

Nr. 44; Nr. 29, 40, 47; Nr. 25, 28; Nr. 4, 20, 23, 30—32, 36, 39; Nr. 34.) Noch der selbständigste von den dreien ist D. Hopfer; jedoch auch er liebt es, sich gelegentlich mit fremden Federn zu schmücken und nach Dürer, Burgkmair, Raffael und Mantegna zu arbeiten. (Bartsch, Nr. 68; Nr. 53—55; Nr. 3; Nr. 9, 47, 48, 49.) Besonders Mantegna scheint dem Deutschen sehr imponirt zu haben. In erster Linie hat er es natürlich auf dessen Kupferstichwerk abgesehen; er kopirte den Tritonenkampf und einen Teil des Bacchanals. Bei dem regen Verkehr, in welchem Süddeutschland damals mit Italien und speziell mit Venedig stand, kamen neben anderen Erzeugnissen des Südens wohl auch italienische Kupferstiche mit über die Alpen; die Vermutung liegt also nahe, daß Hopfer sich die betreffenden Blätter in der Heimat zu eigen gemacht hat. Allein, wie wir gleich sehen werden, ist die Wahrscheinlichkeit durchaus nicht ausgeschlossen, daß er auch in Italien Stiche Mantegna's sammelte. Es ist ihm wenigstens vergönnt gewesen, vor den monumentalen Schöpfungen desselben in Padua zu stehen, was aufs deutlichste aus einem Blatte hervorgeht, welches Bartsch unter Nr. 9 fälschlich als Christus vor Pilatus anführt. Dieses Blatt ist nämlich nichts anderes als die Kopie einer der vier Fresken Mantegna's, welche die linke Wand der Eremitenkapelle schmücken und Scenen aus der Legende des heiligen Jakobus darstellen. Also handelt es sich in diesem Falle nicht um Christus vor Pilatus, sondern um Jakobus vor dem Richter (Fig. 1.). Der Hergang ist auf der Freske folgender. In der Mitte der Komposition steht der Heilige, umgeben von Kriegern in gefältelten Unterkleidern und römischen Wämsern. Er ist im Profil gesehen und blickt zum Richter empor, der unter einem Baldachin von einem thronartigen Sessel herab, den Löwen-Sphinxe zieren, sein Urteil spricht. In die Toga gehüllt, den Richterstab in der Rechten, gleicht derselbe einem römischen Imperator; hinter ihm zwei Jünglinge mit nachdenklichem Gesichtsausdruck. Gegen die Balustrade, welche den Thron vom übrigen Raume trennt, lehnt sich ein Knabe mit Helm und Schild. Die Seiten des Bildes füllen zwei Eckfiguren aus, einzeln stehende Kriegergestalten, von denen diejenige rechts im Profil, diejenige links en face erscheint; letztere hält in der einen Hand die Lanze und stützt die andere auf den Schild. Eine wahrhaft klassische Weihe bekommt das Ganze durch den römischen, mit Reliefs, Medaillons und lateinischen Inschriften reich versehenen Triumphbogen im Hintergrunde und durch die jedenfalls bestimmten Modellen nachgebildeten antiken Details, welche Mantegna, wie auf seinen anderen Werken, auch hier angebracht hat. Der Triumphbogen gewährt den Durchblick auf die bekannte Hügellandschaft des Meisters mit ihren stets wiederkehrenden Festungsmauern und Türmen.[1])

Fassen wir jetzt die Änderungen ins Auge, welche der Deutsche sich erlaubt hat. Das betreffende Blatt gehört zu den selteneren Stichen Hopfers; ich sah es im Londoner Print Room, im Kupferstichkabinet zu Paris und in der Kunsthalle zu Bremen. Die beifolgende heliotypische Abbildung (Fig. 2) ist nach dem Abdruck der Wiener Hofbibliothek angefertigt. Es ist mit dem Monogramm Hopfers, das heißt mit den Anfangsbuchstaben D. H. versehen, zwischen denen sich der bekannte Hopfen-Zapfen befindet, welcher den Werken aller drei Hopfer eigentümlich ist. Ob man D. H. als David oder Daniel Hopfer lesen muß, ist noch nicht ausgemacht. Der Stich erscheint zur Freske gegenseitig;[2]) von einer Andeutung, daß das Original von Mantegna herrühre, ist keine Spur zu finden. Im

1) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst von 1881, Bd. XVI; S. 111.
2) Original breit 0,153 m; hoch 0,208 m.

wesentlichen ist der Kopist nicht von seiner Vorlage abgewichen. Vor allem muß jedoch bemerkt werden, daß er den Hintergrund umgestaltet hat, und zwar geht aus der Art und Weise, wie dies geschehen ist, hervor, daß er entweder die Handlung an Ort und Stelle nicht verstand, oder aber, was noch wahrscheinlicher ist, daß er sich dem Vorwurfe



Fig. 1. Jakobus vor dem Richter, von Mantegna.

des geistigen Diebstahls entziehen wollte. Er suchte sich den Schein der Originalität zu wahren, indem er aus Jakobus einen Christus machte und dementsprechend im Hintergrunde auf die Schädelstätte mit ihren Leidenskreuzen hinwies. Daß ihm die Mystifikation gelang, zeigt uns Bartsch, der von seinem Standpunkte aus den Stich zwar ganz richtig beschreibt, ohne aber die Quelle zu ahnen, aus welcher der Deutsche

geschöpft hat. Eine weitere Änderung springt uns bei dem Triumphbogen in die Augen. Ganz abgesehen davon, daß bei den kleinen Verhältnissen des Stiches die Feinheit der architektonischen Profile verloren gehen mußte, macht der Arcus Triumphalis auch an und für sich durch Weglassung der zwei Figuren in den Zwickeln und durch das Fehlen des Reliefs, der Medaillons mit den beiden Imperatorenköpfen, sowie der



Fig. 2. Christus vor Pilatus, von D. Hopfer.

lateinischen Inschriften einen sehr reduzirten Eindruck. Hopfer hat überhaupt die Wand zwischen den korinthischen Säulen durchbrochen. Wohl um mit seiner eigenen Phantasie zu prahlen, hat er Einiges hinzugesetzt: Während bei Mantegna der Fries glatt gelassen ist, füllen denselben bei Hopfer allerlei Arabesken aus, eine Hirschjagd, und zwischen zwei Füllhörnern Amoretten, die miteinander spielen und sich umarmen. Selbst die Attika hat der Deutsche mit allerlei Figuren beleben zu müssen geglaubt; wir gewahren dort eine Lautenschlägerin, die von Buben umtummelt wird, rechts von der-

selben einen Satyr und links einen Jäger, der ins Horn stößt, mit seinen Hunden. Man fragt sich bei dieser Variante, ob Hopfer hier nicht vielleicht an den Triumphzug Mantegna's in Hampton Court gedacht hat, wo ja auf dem Triumphbogen ebenfalls Figuren, allerdings klassischere und im antiken Geiste empfundene, stehen. Die Hauptfiguren Mantegna's hat der deutsche Stecher fast wörtlich abgeschrieben, während dagegen einige Nebenfiguren von ihm gestrichen, andere auch hinzugethan sind, so z. B. die Gestalten, welche durch ein in die Mauer des Triumphbogens eingelassenes Fenster blickend aufmerksam der Handlung folgen. Es fehlen bei Hopfer die beiden Figuren hinter dem Throne des Präfekten, sowie zwei links im Hintergrunde in lebhaftem Gespräch begriffene Gestalten. Die Einzelheiten gehen selbstverständlich auf dem Stiche verloren; umsonst sucht man nach dem Medusenhaupte auf dem Schilde des behelmten, sich an die Brüstung lehnenden Knaben, umsonst auch nach dem Helm, welcher vor dem Schilde auf dem Boden liegt. Hopfer hat ihn dem auf der Freske links stehenden barhäuptigen Krieger aufgesetzt. Bei dem Throne und dem Baldachin war der Stecher offenbar bemüht, sich an das Original zu halten; nicht so bei den Figuren, welche, unmittelbar vor dem Triumphbogen stehend, mit Neugier auf den Urteilsspruch des Richters warten. Hier hat Hopfer sich nicht genau an sein Vorbild gehalten, und ist seine Übersetzung eine sehr freie. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß bei Mantegna vor dem Krieger links kein Kreuz auf dem Boden liegt, und daß bei ihm ebenfalls die beiden Landsknechte auf dem Gebälk über dem Baldachin, sowie das Waschbecken und die Gießkanne im Vordergrunde fehlen.

Es wäre thöricht, behaupten zu wollen, daß Andrea Mantegna den deutschen Meister D. Hopfer, weil derselbe seine Werke kopirte, im eigentlichen Sinne des Wortes beeinflußt hätte. Nicht ein Funken vom Geiste des großen Paduaners ist auf ihn übergegangen, Hopfer hat die feinen klassischen Formen des Italieners einfach in seine rohe Sprache übertragen. Wer kennt nicht die große Popularität der Kompositionen Mantegna's! Von jeher wurden dieselben aufs eifrigste studirt und nachgezeichnet. Die Zeitgenossen wie die späteren Geschlechter waren vom gleichen Streben beseelt, uns die Arbeiten des Meisters wenigstens in den Umrißlinien zu vermitteln. Maler, Stecher und Bildhauer wurden nicht müde, aus den nie versiegenden Brunnen der Schönheit zu schöpfen. Es seien hier nur die Namen Dürer, Holbein und Rembrandt ausgesprochen und darauf hingewiesen, daß ein Hauptblatt Mantegna's, der Tritonenkampf, uns nicht weniger als zweimal am Dome zu Como entgegentritt. Um aber auch einen moderneren Künstler zu erwähnen, möge der Engländer John Skippe genannt werden, von dem im Print Room des Britischen Museum ein Band Zeichnungen liegt, der Studien nach Giotto's und Mantegna's Werken in Padua enthält. Alle diese Meister haben Mantegna wohl kopirt, sind aber keineswegs von ihm beeinflußt worden. Von Einfluß kann überhaupt nur dann die Rede sein, wenn Auffassung und Technik eines Künstlers so sehr an einen andern erinnern, daß die Werke Beider verwechselt werden. Abschreiben und eine fremde Art zur eigenen machen, sind eben zweierlei Dinge. Man wird deshalb gut daran thun, mit dem Worte Einfluß, dessen Begriff bisher viel zu weit gefaßt wurde, künftig etwas zurückhaltender zu sein.

Zürich, den 27. Januar 1882. **Carl Brun.**

Architektonische Studien an Bauwerken des Mosellandes.

Von F. Ewerbeck.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



Ganz anderer Art, aber ebenfalls im hohen Grade interessant sind die Ruinen der Ehrenburg in einem kleinen Seitenthale der Mosel, von Brodenbach aus in Zeit von etwa dreiviertel Stunden zu erreichen. Imponirend thront die Veste auf einem schroff abfallenden Felsvorsprunge, welcher nach der Rückseite mit einem höheren Bergkegel des Hundsrücks zusammenhängt. Wie die in Fig. 24 dargestellte, von oben gesehene perspektivische Ansicht zeigt, gliedert sich die Burg ganz deutlich in eine Hoch- und eine Niederburg, von denen die erstere ehemals die eigentlichen Wohnräume des Schloßherrn, deren Fundamente noch deutlich zu sehen sind, einschloß. — Am höchsten Punkte des oberen Plateaus, nach der Thalseite hin vorgeschoben, ragt der hohe Bergfried empor, eine Doppelturmanlage, wie sie in ähnlicher Weise auch auf der Kasselburg bei Gerolstein in der Eifel auftritt, oben durch einen ausgekragten Zinnenkranz abgeschlossen. — Dieser obere Schloßhof steht mit dem beträchtlich tiefer liegenden unteren Schloßhofe nur durch eine breite, mit einem Tonnengewölbe bedeckte Rampentreppe in Verbindung, welche sich in dem mächtigen cylindrischen Turme im Vordergrunde unseres Bildes in schneckenförmiger Anlage an den Umfassungswänden hinaufzieht. Der Eingang zum unteren Burghofe findet gegenwärtig durch die Thüre eines rechteckigen Turmes statt, welcher sich eine (auf der Darstellung sichtbare) Treppe vorlegt. Diese bildete ursprünglich sicherlich nicht den Hauptaufgang zur Burg. — Dem Turme gegenüber, zu dessen Füßen sich der aus dem Thale hinaufführende Weg hinzieht, befinden sich die Reste eines Außenwerkes, welches vermutlich mit dem Turme durch eine Zugbrücke in Verbindung gesetzt werden konnte. — Wann wurde die Burg erbaut, und aus welcher Zeit datiren die vorhandenen Reste? Die an dem Werke auftretenden Detailformen und Gliederungen, Bogenfriese ꝛc. geben hierüber kaum Aufschluß, da die Gliederungen hier wie bei fast allen Burgen des Rhein- und Moselthals sehr einfach sind und keine prägnanten Stilformen zeigen. Ein Fridericus de Heremberg erscheint in Urkunden 1189, 1194 und 1197. Als Burg wird sie in verschiedenen Urkunden erwähnt: 1337, 1340, 1352 und 1398. In einer Fehde des letztgenannten Jahres mit dem Erzbischof von Trier verbrannte der Ritter von Ehrenberg in Koblenz 200 Häuser. — Erwähnung geschieht der Burg ferner in den Jahren 1413, in welcher ein Teilungsvertrag der Herrschaft Ehrenburg zwischen dem Pfalzgrafen Stephan, Johann von Schoenenberg und Kuno von Pyrmont nebst dessen Gemahlin also zu drei Teilen aufgesetzt wurde; da die Burg offenbar ebenfalls mit geteilt wurde, wird sie vermutlich bauliche Veränderungen erlitten haben; ferner im Jahre 1451, wo von dem oberen Steyn (Bau) die Rede ist. — Eine genauere Untersuchung der sehr interessanten Burganlage wäre jedenfalls sehr wünschenswert; vielleicht würde sich bei eingehender Untersuchung der Trümmer, in denen eine Reihe überwölbter Gänge vorhanden sind, eine klare

Einsicht in das Verteidigungssystem der Burg gewinnen lassen, was für die Kenntnis der Burganlagen am Rhein und an der Mosel von Bedeutung sein würde. — Gegenwärtig ist die Burg im Besitze der Gräfin von Kielmannsegge.

Das dritte der oben genannten Bauwerke ist das am andern Moselufer bei Moselkem in einem engen, bewaldeten Seitenthale an dem gleichnamigen Flüßchen gelegene Schloß Eltz.

Wenn man das inselartig aus dem schluchtenreichen Waldthale aufragende Schloß bei der letzten Wendung des Weges plötzlich vor sich sieht, glaubt man anfangs ein kleines Bergstädtchen vor sich zu haben, so umfangreich erscheint die ganze Anlage und so regellos fügt sich ein Teil der Burg an den andern. Das Ganze macht den Eindruck

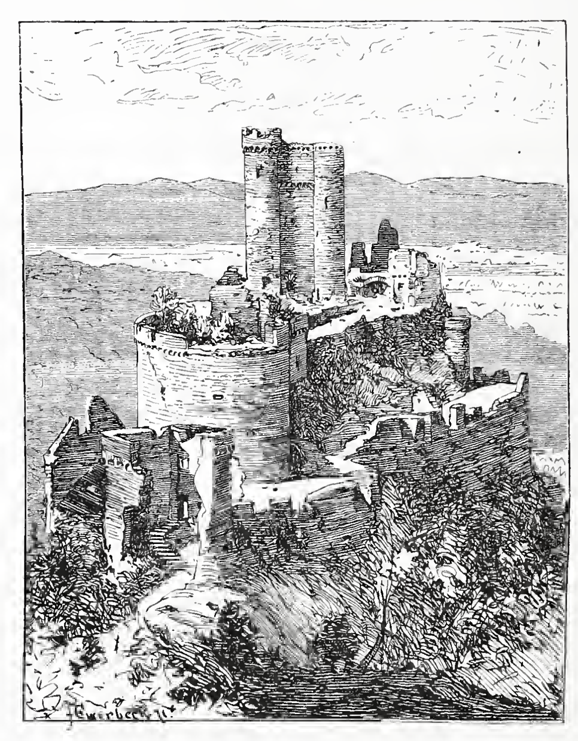


Fig. 24. Die Ehrenburg an der Mosel.

einer zufällig zusammengewürfelten Menge von Türmchen, Erkern, Schloten, Dächern u. s. w.; die Mauern sind von ganz unregelmäßig angeordneten Fenstern durchbrochen. — Noch überraschender ist der Eindruck, welchen man von diesem in stiller Waldeinsamkeit daliegenden Schlosse erhält, wenn man dasselbe von der höher gelegenen Ruine Trutz-Eltz aus betrachtet. Von diesem Punkte aus (s. d. Radirung), welcher den Blick in den äußeren Schloßhof gestattet, erscheint das Schloß völlig einer Insel gleich, die nur durch eine schmale Landzunge mit dem Bergabhange, welcher das Ganze weit überragt, zusammenhängt. — Das Innere des Schlosses, insbesondere der unregelmäßige, mit kleinen gesäulten Vorhallen, polygonalen und rechteckigen Erkern, Lukarnen und Ecktürmchen ausgestattete kleine Hof, in welchen man über Felsstufen und unter einem gewölbten Durchgang her gelangt, ist im hohen Grade malerisch. Eine Reihe von Sälen, Wohn- und Schlafzimmern, Hallen, Kapellen und kleineren Räumen, unter sich durch Korridore, Vorplätze und Wendeltreppen in den verschiedenen Geschossen des Gebäudes in Verbindung



F. Ewerbeck gez.

B. Mannfeld rad.

SCHLOSS ELTZ.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck von O. Felsing in Berlin.



gesetzt, beweisen sowohl durch ihre Architektur als auch durch den Charakter ihrer Einrichtung, daß wir es hier mit Baukomplexen aus verschiedenen Jahrhunderten zu thun haben (s. Fig. 25). Wir folgen bei der Aufzählung der einzelnen, durch den jetzigen Besitzer vereinigten Baugruppen dem Werke des Kanonikus Dr. Bock: Baudenkmale des Rheinlandes. In a befinden sich die Reste der ältesten Teile der Burg, die sogenannte Plattelts, nach den Architekturteilen zu urteilen, dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts angehörend; hieran schließt sich unter b der Burgteil der Familie Eltz-Rübenack, bis zum Schloßportal reichend, im Beginn des 15. Jahrhunderts erbaut; es folgt sodann der in architektonischer Hinsicht interessanteste Teil der ganzen Burganlage, der Anteil des Zweiges Eltz-Rodemdorf, gegen Ende des 15. Jahrhunderts erbaut (im Grundriß mit c bezeichnet). Dieser Teil, auch auf der perspektivischen An-

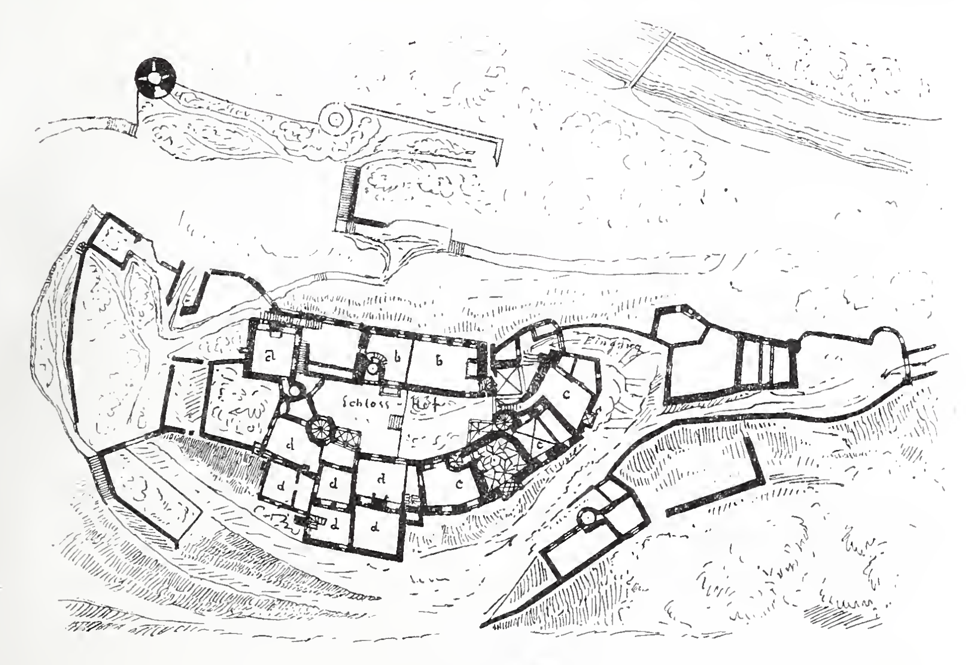


Fig. 25. Schloß Eltz, Grundriß.

sicht des Äußeren durch seine Ecktürme und Lukarnen sowie seine mit Maßwerk ausgestatteten Erker kenntlich, enthält die interessantesten Räume, nämlich die Schloßkapelle und den mit reichem Sterngewölbe geschmückten Fahnensaal, in welchem ein Kamin besondere Beachtung verdient. Hieran schließt sich unter d der späteste Teil der Schloßanlage derer von Eltz-Kempenich, wahrscheinlich der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also schon der Renaissance angehörend, äußerlich durch hohe Fachwerksbauten (auf der Perspektive nicht sichtbar) kenntlich.

Die Ausstattung der inneren Räume ist eine schlichte und einfache, gewährt aber durch und durch den Eindruck der Echtheit; außer einigen beachtenswerten Möbeln, Rüstungen und Waffen ist besonders ein großer Renaissance-Ofen hervorzuheben, unten aus gußeisernen Platten mit biblischen Darstellungen, oben aus Terrakottastücken zusammengesetzt, ganz ähnlich dem weiter oben besprochenen großen Ofen in Bruttig, in einzelnen Stücken mit demselben identisch, in anderen noch schöner und edler.

Aus dem Pavillon für kunstgewerbliche Altertümer auf der Ausstellung zu Halle.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)



Fig. 4. Hostienbüchse aus Mühlhausen, Gold mit weißem Email.

Das 17. Jahrhundert war durch eine Anzahl von Erzeugnissen der Goldschmiedekunst vertreten, welche den Glanzpunkt der Ausstellung bildeten. In Betracht kommen hier vor allem einige Geräte, welche die Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen i. Th. und die Ulrichskirche zu Halle a. S. ausgestellt hatten — Werke, welche bisher so gut wie gar keine Beachtung gefunden haben und doch für den hohen Stand der Kunst, zumal der edeln Goldschmiedekunst in Deutschland während dieses Jahrhunderts der tiefsten Verkommenheit in politischer wie moralischer Beziehung, einen schlagenden Beweis bilden. Dem Kirchenschatz von Divi Blasii in Mühlhausen gehörte ein 0,25 hoher Abendmahlskelch [1]) an, aus vergoldetem Silber, von gutem einfachen Aufbau nach gotischer Weise und mit stilvoller Ornamentation der Renaissance, im Jahre 1612 gemacht, wie die Inschrift am unteren Rande lehrt: „Er Georgius · Fritschler · und · Er · Johannes · Falcke · Kirchveter · zu · S · Blasius · 1 · 6 · 1 · 2 · 76 lot“. Der Fuß, der Ständer, der Knauf und der Unterteil der Cupa sind mit durchbrochenem Arabeskenornament ganz und gar gleichsam übersponnen, so daß die Cupa wie aus einem Blumenkelch aufsteigt; über den Knauf ist die Inschrift IHESYS angebracht; auf den sechs Blättern des Fußes sind in Relief die folgenden kleinen Darstellungen aufgesetzt: Christus am Kreuz, die vier Evangelisten mit ihren Symbolen, alle sitzend und schreibend oder lesend, endlich Paulus mit dem Schwert, gleichfalls sitzend und schreibend. Gern wüßte man, wer den Kelch gefertigt hat; daß der urkundlich um diese Zeit in Mühlhausen thätige Goldschmied Heinrich Schwelnburg der Künstler auch dieses Gerätes gewesen sei, ist sehr wohl möglich und auch wahrscheinlich, aber nicht absolut sicher: die unter dem Fuß eingekratzte Künstlerinschrift — Henrich Schwelnburg fecit — ist modern und von einem derjenigen eingekratzt, die ebendort ihre Namen verewigt haben, als Beleg für ein bekanntes derbes Sprichwort und dafür, daß bis vor wenigen Jahren die Kunstschätze der Vergangenheit wenig geschont wurden. Von jenem Heinrich Schwelnburg, welcher Ende 1582 zu Mühlhausen geboren wurde und 1608 geheiratet zu haben scheint, finden sich in der Divi Blasiikirche eine Hostienbüchse und eine Taufkanne, beide aus Silber, mit den gleichlautenden Inschriften: „Dise Hostienbüchse ward gemacht im Jahr 1618 da er Lucas Newkirch und Hermann vom

1) Erwähnt auch in der Beschr. Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Mühlhausen S. 63.

Reis zu S. Blasii Kirchvater waren, ist gemacht durch Henrich Schwelnburg" (sic) und „Dies Kann war gemacht u. s. w."[1]) Auf dem Deckel der 0,20 hohen Hostienbüchse steht der Heiland, auf dem Deckel der Taufkanne die Figur Johannes des Täufers; um den unteren Rand beider Geräte sind durchbrochene Ornamente aufgesetzt, ganz ähnlich wie auf dem Kelch von 1612, so daß alle drei Geräte in der That von einer Hand oder doch aus einer Werkstatt sein könnten. Ob Heinrich Schwelnburg auch die wundervolle Hostienbüchse gefertigt hat, deren Abbildung (Fig. 4) hier zum erstenmal erfolgt? Sie ist aus Gold gefertigt und hat nach meiner Messung 0,155 Höhe, sowie 0,085 im Durchmesser; Bauch und Deckel sind reich mit herrlichen Blumenarabesken überzogen, welche in leicht erhabenem weißen Email mit schwarzer Innenzeichnung hergestellt sind; symmetrisch sind grüne und rote Edelsteine aufgesetzt, die zwar den schönen Linienfluß der Blumenarabesken auf dem Bauch der Büchse unterbrechen, aber durch ihre intensive Farbe, zusammen mit dem Goldgrunde und den schneeweißen schwarzgeaderten Blüten und Blättern, die Wirkung des Gerätes ungemein erhöhen, wovon leider der Holzschnitt keinen Begriff zu geben vermag. Im Innern des Deckels ist ein auf Email gemaltes Bild angebracht mit der Darstellung des heil. Georg, wie er die dem Lindwurm ausgesetzte Königstochter errettet; der Stil dieses Bildes weist in seiner Überzierlichkeit der Bewegungen auf das Ende des Jahrhunderts hin, während dagegen die geschmackvollen Arabesken in ihrer stilvollen Gehaltenheit mehr auf die erste Hälfte des Jahrhunderts weisen. Aus welchem Grunde man in Mühlhausen dies kostbare Gerät in das Jahr 1616 setzt,[2]) vermag ich nicht zu erraten; daß der Goldschmied ein Deutscher, vielleicht sogar ein Mühlhauser ist, wird anzunehmen sein, da wenigstens der Emailkelch der Ulrichskirche in Halle, welcher gleiche Technik zeigt und gleicher Zeit angehört, ein Erzeugnis eines hallischen Künstlers ist.



Fig. 5. Abendmahlskelch mit farbigem Email, aus der Ulrichskirche in Halle.

Dieser Emailkelch war die Krone der kleinen Ausstellung und wäre es wohl überall gewesen, sowohl wegen der großen Vollendung der Technik, als wegen der wundervollen Schönheit des Ganzen wie der Einzelheiten![3]) So lange eine genaue farbige Publikation, die dringend zu wünschen ist, noch mangelt,[4]) mag und muß die beifolgende Abbildung (Fig. 5) genügen. Der Aufbau ist einfach und ganz gotischen Mustern entlehnt: ein sechsblätteriger Fuß mit steilaufsteigendem Ständer, ein sechszapfiger flachrunder Knauf und eine kegelförmige Cupa, ganz aus Gold gebildet, von gutem Verhältnisse und schlanken Formen; die Gesamthöhe beträgt 0,215; der größte Durchmesser des Fußes ist 0,155, der Cupa dagegen 0,12. Überall ist bunter Emailschmuck angebracht, doch nicht wie an der Hostienbüchse zu Mühlhausen die ganzen Flächen bedeckend, sondern symmetrisch verteilt und gegliedert; zur Aufnahme des Email, das sich hier und da plastisch in starkem Relief erhebt, ist der Goldgrund jedesmal ein wenig

---

1) Photographie und Notizen über diese beiden sicheren Werke Schwelnburgs verdanke ich Herrn A. H. Pfaff, dem dafür hier öffentlich und gern gedankt wird. Derselbe teilte mir auch aus den Geburtsregistern der Blasiuskirche von 1568—1656 unter anderem folgende Daten mit: 1582 Er Sebastian Schwelmburg ein Sohn getauft genannt Henricus, der Pathe Andreas Helmstorff den 8. Novbr. — 1609 Er Hennerich Schwelmburg ein Sohn getaufft, genannt Sebastianus, der Pathe Valten Rödiger den 16. März — u. a. m.

2) Beschr. Darst. der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Mühlhausen, S. 65, 1.

3) Vgl. ausführlicher L. Hildenhagen in der Beilage zu Nr. 28 des Anzeigers für die evang. Gem. der Stadt Halle und des Saalkreises; auch Dreyhaupt Saalkr. I, S. 1056 unter Nr. 7.

4) Eine solche sollte in Buchers „Kunsthandwerk" erscheinen.

ausgehöhlt; die Farben sind ungemein lebendig und gesättigt, die Malerei auf das sauberste und feinste ausgeführt. Auf dem Fuße sind die drei Wappen der Stifter des Goldes — des Oberbornmeisters Mattheus Müller und seiner beiden Frauen Anna Rauschenbachin und Anna Seiffartin — gemalt, auf den dazwischen befindlichen Feldern Fruchtsträuße, auf den Rippen des Ständers Ranken. Die Knöpfe des reichornamentirten Knaufs enthalten die Buchstaben J-e-s-u-s und die Jahreszahl 1654. Auf der Cupa sind vier Medaillons verteilt, umgeben von Blumenarabesken: ein Medaillon ist als Kartouche zu Beginn dieses Artikels (S. 165) in natürlicher Größe mitgeteilt und kann von der Zierlichkeit der Anordnung sowie von der Schönheit der Linien einen Begriff geben, soweit dies ohne die leuchtende Farbenpracht überhaupt möglich ist. Innerhalb des Medaillons sind die Marterwerkzeuge und andere auf Christi Passion bezügliche Gegenstände gezeichnet. Zwischen den Medaillons breiten sich drei Blumenstanden von verständnisvoller schöner Komposition aus. Auf dem oberen äußeren Rand des Fußes steht in schwarzem Email zu lesen: „Nemet hin und Trinket Das ist das Blut Unseres Herren Jesu Christi der Für Euhre Sünde In Todt Gegeben“; auf dem unteren Rande sieht man das Hallische Stadtwappen und die Künstlermarke C K eingestempelt. Ein günstiger Zufall setzt uns in den Stand, diese Buchstaben aufzulösen und den Namen des trefflichen Künstlers zu lesen: in einem amtlichen Inventarium aus dem Jahre 1668 wird der von Mattheus Müller verehrte Kelch ausführlich beschrieben und bemerkt: „Ist zu Halle allhier von C.... Knitteln Goldschmieden gemacht worden, hat zum Macherlohn bekommen .... u. s. w. (Hildenhagen a. a. O.)“. Von demselben Goldschmiede rührt auch die goldene Patena her (Durchmesser 0,17); auf dem Rande liest man eingravirt: „Nehmet hin und esset das ist der Leib Jesu Christi für Eure Sünde in den Todt gegeben“, viermal unterbrochen von den eingravirten drei Wappen der Stifter mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen und von einem Emailkreuz mit der Umschrift „Matthaeus Müller Oberbornmeister“, auf der unteren Seite sind wiederum das Hallische Stadtwappen und der Künstlername C K eingestempelt. Hier haben wir also einen einheimischen, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Halle arbeitenden Künstler, C. Knittel, vor uns, welcher es in jeder Hinsicht den ersten Größen seiner Goldschmiedekunst gleichmacht und dessen Namen mit Ehren neben einem Wenzel Jamnitzer oder Anton Eisenhoit in der Geschichte der deutschen Renaissance stehen kann. Will man dem Kelch gegenüber durchaus etwas tadeln, so wäre es die gar zu miniaturhafte Emailmalerei der Früchte und Blumen, die ein wenig an Porzellanmalerei streift und zu naturalistisch ausgefallen ist. Gegen diesen Knittelschen Kelch tritt das übrige „Geschmeide“ von S. Ulrich — z. B. ein großes Taufbecken nebst Kanne vom Jahre 1682, getriebene silberne Leuchter vom Jahre 1683, eine Hostienbüchse, u. a. — weit zurück; desgleichen was sonst aus dem Kirchenschatz von Divi Blasii zu Mühlhausen noch ausgestellt war: ein großes Taufbecken mit getriebenen vergoldeten Granatäpfeln und eine Kanne, deren Fuß die Figur eines Ritters bildete, Beides im übersprudelnden Barockstil gebildet.



Fig. 6. Deckel einer Hostienschachtel.

Sonst wäre aus dem 17. Jahrhundert von den ausgestellten Werken der Goldschmiedekunst etwa noch auf die beiden folgenden besonders aufmerksam zu machen: auf einen silbernen vergoldeten Humpen, von einem Hallischen[1]) Goldschmied A · H· gemacht, und auf eine kleine

1) Es sei mir gestattet hier noch einen Hallischen Künstler zu erwähnen, der um 1600 gelebt hat und dessen Namen sonst noch nirgends verzeichnet ist: Georg Wolgast, von dem ich in dem Zitter des Halberstädter Doms eine bronzene Grabplatte sah aus dem Jahre 1605. Die liegende Figur ist jetzt ganz abgerieben; ringsum die Inschrift „Reverendus ac nobilis vir D. Caspar A. Kannenberg Decanus hujus ecclesiae obiit 31. Januarii anno 1605 aetatis suae 72“. Oben unter den entsprechenden Figürchen: „S. Matthaeus. S. Marcus — S. Lucas. S. Johannes“; unten: „Georg Wolgast me fecit Halensis“.

silberne Hostienbüchse. Der Humpen, von cylindrischer Form (H. 0,14; Durchmesser 0,135), findet sich jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin; der Henkel ist durch eine Figur gebildet, auf dem Deckel steht als Knopf ein Schwan; am Fuß, um den Bauch und auf dem Deckel sind durchbrochene Ornamente — Ranken und Blätter — aufgelegt, ähnlich wie an dem oben S. 171 des Genaueren beschriebenen Kelch vom Jahre 1612 in Mühlhausen; außerdem zeigt der Bauch die Verstoßung Hagars und ihre Bedrängnis in der Wüste. Die kleine, ungefähr einen Centimeter hohe Hostienschachtel ist in Hallischem Privatbesitz,[1]) der durchbrochen gearbeitete Deckel zeigt die beifolgende zierliche Zeichnung (Fig. 6; nicht ganz in der Größe des Originals, das 0,06 im Durchmesser hat).

Außerdem sei noch das Folgende erwähnt. In der Kirche von Niederndodeleben bei Magdeburg finden sich zwei Messingleuchter aus dem Jahre 1650, deren kräftiger, fast derber Aufbau recht wirkungsvoll ist; das Profil ist ansprechend und schön, der Guß sowie die Arbeit tüchtig und gut. Jeder trägt die Namen der Stifter am Rand des Fußes: auf dem einen ist zu lesen „Andreas Drevenstede de Kruger Anno 1650 in Niederndodeleben — Ilse Peters. A · E · H · Fraw (d. h. Andreas Drevenstede's Ehrbare oder Ehrsame Hausfrau)"; auf dem anderen „Berendt Reusker der Wasser-Muller Anno 1650 in Niederndodeleben — Anna Rausche B · R · E · H · Fraw (d. h. Berendt Reuskers Ehrbare oder Ehrsame Hausfrau)". Zwischen Andreas und Drevenstede steht ein Monogramm, wohl des Kunsthandwerkers, der die Leuchter formte und goß: AD



Fig. 7. Wedgwoodgefäß.

In die Mitte des Jahrhunderts gehörte endlich auch eine große dicke runde Steingutkanne, die jetzt in dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin aufbewahrt wird (H. 0,55; Durchmesser 0,42); in Technik und Farbe — die Kanne ist glasirt und fleckig mit Kobaltblau begossen; vorn sind sechs Streifen leicht eingedrückter Ornamente angebracht — ganz den Erzeugnissen des Kannebäckerländchens entsprechend, aber nach der Reiminschrift, welche auf einem aufgesetzten von zwei Wappenlöwen gehaltenen Bandstreifen sich findet, von Tilman Wolt in Magdeburg 1661 gemacht:

Durch · Gotes · Gnat · Su ·	(Magdeburgs Wappen)	Diese · Kann · Aufgerich ·
ver Sich · Hat. Tilman · Wolt	(darunter: Maiggburg)	* Anno 1661 *

Das 18. Jahrhundert war natürlich quantitativ wie qualitativ am meisten und besten vertreten. Von dem Tausenderlei, das die Menschen der Rokokozeit an und um sich hatten, fand sich vielerlei im Hallischen Privatbesitz vor und prangte zum Teil in auserlesenen Stücken auf der Ausstellung: so bemalte Emaildosen und Uhren, Stickereien und Stoffe, Fächer und Necessaires, Möbel und Bilder, Gläser[2]) und Porzellan aller Art, welches Letztere der künstlerischen Individualität des Jahrhunderts am meisten entsprach. Ich begnüge mich folgende Gegenstände hervorzuheben, die besondere Beachtung verdienen:

---

1) Im Besitz des Herrn Weinhändlers E. Keerl.

2) Von den eingravirten Sprüchen führe ich an: Hoffnung fest nicht sinken lest — Ehrlich leben in der Welt Gott und menschen wohlgefält — Heist du mein treuer Freund, so stimme mit mir ein, verbleib du Jonathan, so will ich Daviedt seyn — Parzen Spinnet bedachtsam es gild meinen Freunde.

Ein Brustbild Friedrichs des Großen,[1]) gemalt von Benjamin Calau — etwa gegen 1780, da der kön gl. Hofmaler schon 1783 starb und der König sehr alt aussieht — in den von ihm erfundenen Wachsfarben, ausgezeichnet durch die größte Lebendigkeit und Naturwahrheit im Ausdruck. Nikolai (Nachrichten von den Baumeistern u. s. w. in Berlin 1786, S. 136) berichtet: „Calau erfand 1770 die Kunst, ein von ihm sogenanntes punisches und eleodorisches Wachs[2]) zu verfertigen, womit man mit dem besten Erfolge malen kann". Der Künstler war also, wohl durch die Notizen über die antike Enkaustik[3]) angeregt, dazu gelangt, seinen Farben Wachs statt Öl als Bindemittel zuzusetzen, wenigstens ist das betreffende Bild ungemein pastos gemalt, die Oberfläche rauh, das ganze Bildnis fast reliefartig erhoben — aber dies alles trägt dazu bei, die Lebendigkeit und die Naturwahrheit des Bildes zu er-



Fig. 8. Marmorbüste eines kleinen Mädchens (Julie Moelter).

höhen, welches als Porträt nach dem Leben aus den letzten Jahren des großen Mannes von bleibendem Wert ist.

Ein blauer Topf (H. 0,14)[4]) aus der Fabrik Josuah Wedgwoods, von gefälliger Form und ausgezeichnet durch die große Feinheit und Schärfe, mit der das weiße Ornament noch freihändig übergangen und ausgearbeitet ist; vergl. die Abbildung Fig. 7. (die davon aber nur einen schwachen Begriff zu geben imstande ist). Auf dem weißen Henkel ist die Verzierung in blauer Farbe ausgesetzt; ebenso ist auf der weißen Palmette unterhalb der Tülle noch ein blaues Ornament aufgepreßt. Die Darstellung des Medaillons auf der anderen Seite zeigt,

1) Im Besitz des Herrn Geh. Oberregierungsrats Dr. Roedenbeck, Kurators der Universität.

2) „Punisches Wachs" nennen Plinius (Nat. Hist. XXXIII 122) und Vitruv (VII 9, 3) das gebleichte mit Öl flüssig gemachte Wachs; was mit eleodorisch gemeint ist, bleibt mir unklar.

3) Vergl. jetzt darüber abschließend Donner bei Helbig Wandgem. Campaniens S. X ff.

4) In meinem Besitz.

wie mich dünkt, die Freiheit, welche auf einem Stabe den Pileus tragend einer Gruppe von drei Figuren naht, deren mittelste sicher die Malerei ist; die andere Frau mag der Frieden sein sollen; den Mann mit auf dem Rücken gelegten Händen und einem zerstörten Gegenstand auf der rechten Schulter vermag ich nicht zu deuten; über den dreien eine jonische Säule, an welcher das Lilienwappen Frankreichs hängt.

Den Beschluß mache die reizende Marmorbüste eines kleinen, ungefähr vier- oder fünfjährigen Mädchens in natürlicher Größe, deren Abbildung nach einem Lichtbilde mitgeteilt wird (vergl. Fig. 8). Die Büste ist in jeder Hinsicht ein Meisterwerk. Die Unschuld und der Zauber des kindlichen Alters kommen zu vollendetster Darstellung. Wie reizend ist der frohe Blick des Mädchens, das ein wenig zu schielen scheint, der kleine Mund und das Näschen! Fleisch und Haut sind auf das einfachste und naturwahrste behandelt; naturwahr ist auch



Fig. 9. Julie Moelter. Nach einer Handzeichnung von Gottfried Schadow.

der hohe Oberkopf, eine bei jungen Kindern häufige Erscheinung. Das weiche Haar, in die Stirn und den Nacken herabgekämmt, fällt in langen Locken auf die Schultern herab; auf der Brust liegt das Hemd, mit feinster Spitze besetzt, deren Muster gewissenhaft und realistisch wiedergegeben ist. Obgleich die Büste keinen Künstlernamen aufweist, sind wir doch imstande, ihn sicher und unzweifelhaft zu bestimmen — es ist kein Geringerer als Gottfried Schadow — und ebenso bestimmt wissen wir, daß die Dargestellte eine jungverstorbene Tochter des dem Bildhauer befreundeten[1]) Geheimrats Moelter ist, Julie mit Namen. Für die eine wie für die andere Behauptung folgen hiermit die Beweise. Die Büste befand sich nach dem Tode Moelters (um 1812 oder 1813) im Besitz seines einzig überlebenden Kindes, Amalie, welche 1790 geboren war und sich um 1816 mit dem Rittmeister August von Eberty vermählte; von da kam sie später (1870) an ihren Schwager, den Major Karl von

1) Dafür spricht außer der Briefstelle bei Friedländer, G. Schadow, S. 30, auch der folgende Umstand, dessen Kenntnis ich meinem hochverehrten Freunde Friedländer verdanke: in demselben Album Schadows, in dem sich die obige Zeichnung befindet, ist eine Aquarelle eines Mädchens vorhanden mit der Unterschrift: „bey K. R. (d. i. Kriegsrat) Moelter la polacca“.

Eberty, welcher sie 1880 seinem Vetter, dem Geheimen Oberregierungsrat Dr. Roedenbeck in Halle vererbte, in dessen Besitze sie sich zur Zeit findet. Daß die Tradition in der Familie von Eberty, nach der die Büste stets als ein Werk Schadows und als eine frühverstorbene Schwester Amalie Moelters galt, in der That richtig ist, wird durch die Zeichnung bestätigt, welche sich in einem Schadowschen Skizzenbuche vorgefunden hat und deren Abbildung anbei mit gütiger Erlaubnis der Frau Eugenie Schadow geb. Dalton in Lichterfelde (in deren Besitz das betreffende Skizzenbuch ist) und durch freundliche Vermittelung des Herrn Direktor Julius Friedländer mitgeteilt werden kann. Hier — vergl. Abbildung Fig. 9 — ist dasselbe Kind dargestellt, nur im großen Strohhut, mit der eigenhändigen Unterschrift Schadows: „Julie Moelter". Da dies frühverstorbene Mädchen vor [1]) ihrer Schwester Amalie, d. h. vor 1790 geboren war, also etwa 1788, so ist die Büste zwischen den Jahren 1792 und 1794 entstanden; und zwar, wie es scheint, nach dem Tode des Kindes, während die meisterhafte Zeichnung nach der Natur genommen ist — eine Beobachtung Friedländers, die mir treffend scheint. Demnach ist die Büste bald nach dem Denkmal des jungen Grafen von der Mark gemacht und etwa gleichzeitig mit der Büste [2]) der späteren Königin von Hannover (Friedländer, G. Schadow, S. 92), mit welcher der Roedenbecksche Marmor in der Behandlung große Verwandtschaft besitzt und die 1794—1797 gemacht wurde. Gleich diesen beiden Werken ist auch die Büste Julie Moelters mit ganzer Hingebung und Liebe ausgeführt und daher in jeder Beziehung vollendet und wunderlieblich. „Weibliche Büsten — schreibt Schadow einmal 1802 im Rückblick auf sein Künstlerleben (Friedländer a. a. O. S. 62) — sind eine der schwersten Aufgaben in der Kunst; diese zu lösen, habe ich mir immer unglaubliche Mühe gegeben. Ähnlichkeit mit Anmut zu vereinigen, in einen Moment den Reiz zusammenzufassen, der im Leben durch das beseelte Bewegte, Mannigfaltige unendlich vieler Momente liegt, erfordert ein zartes Kunstgefühl und einen, möchte ich fast sagen an List grenzenden Beobachtungsgeist. Reichten Worte hin, so ließe sich hierüber viel sagen — genug ich begriff begierig jede Gelegenheit, mich hierin zu üben". So ergriff Schadow wohl auch „begierig diese Gelegenheit" und fertigte nach dem frühen Tode des Kindes für den trauernden Vater das marmorne Abbild des lieblichen Töchterchens, das er einmal bei Lebzeiten der kindlichen Anmut wegen in sein Skizzenbuch gezeichnet hatte. [3])

Wie diese Kinderbüste dem von Wittich aufgesetzten und bei Friedländer a. a. O. S. 79 ff. abgedruckten Verzeichnis Schadowscher Bildhauerwerke nachzutragen ist, so auch eine zweite Büste, die sich gleichfalls in Halle, auf der Universitätsbibliothek, findet und von der ich bei dieser Gelegenheit gern Mitteilung mache. Es ist der Kopf Friedrich Nicolai's, in natürlicher Größe, ursprünglich als Büste, dann in einen Hermenkopf umgeändert, um den Hals und auf der Brust ein lose umgeworfenes Gewandstück. Hinten steht die Künstlerinschrift (in den nassen Thon geschrieben): „1798 · G. Schadow fecit"; auf der rechten Seite des Hermenschaftes zweizeilig: „Fridrich | Nicolai". Das häßliche, um nicht zu sagen gemeine Gesicht des damals im 65. Lebensjahre stehenden berühmten Berliner Schriftstellers ist äußerst lebendig und geistreich behandelt, ein Meisterwerk der Porträtbildnerei, das genaue Ähnlichkeit mit idealer Auffassung verbindet.

Das wäre ungefähr, was mir auf der Sammlung kunstgewerblicher Altertümer auf der Hallischen Ausstellung allgemeinerer Aufmerksamkeit und Kenntnis besonders wert erschien, neben der Fülle von Kostbarem, Schönem oder Interessantem, das sonst noch vorhanden war.

Halle a. S. Januar 1882.

H. Heydemann.

---

1) Mitteilung des Herrn Geh. Oberregierungsrats Dr. Roedenbeck.

2) Einen Abguß von „feu mon visage" konnte ich bei Friedländer sehen.

3) Photographien der Büste sind beim Photographen O. Gebhardt in Halle, Gipsabgüsse bei G. Eichler in Berlin zu haben.

Kunstlitteratur.

Die persische Nadelmalerei Susandschird. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Tapisserie de haute-lisse. Mit Zugrundelegung eines aufgefundenen Wandteppichs nach morgenländischen Quellen dargestellt von Prof. Dr. Joseph Karabacek. Mit 2 Tafeln und 26 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. 1881. 8.

Seit einer langen Reihe von Jahren hat Prof. Dr. Karabacek in Arbeiten über einzelne Zweige besonders der textilen Kunst des Orients seine gründliche Kenntnis orientalischer und occidentalischer, gedruckter wie ungedruckter Litteraturdenkmale, seine meisterhafte Beherrschung der arabischen Paläographie und Numismatik, sein gediegenes philologisches Wissen und seine bis ins kleinste Detail eingehende Kenntnis der in öffentlichen und Privatsammlungen erhaltenen orientalischen und verwandten Kunstwerke niedergelegt und nicht allein durch Zerstreuung von Vorurteilen und falschen sich breitmachenden Ansichten, sondern auch durch Legung fester Grundlagen der Erkenntnis abwehrend und aufbauend gewirkt. Das Werk, das wir hier zur Anzeige bringen, ist ein Abschluß, die Krönung all der Arbeiten und trägt die Signatur des Autors, die wir im vorigen Satze gegeben, vollständig ausgeprägt an sich. Wie der Titel des Buches angiebt, ist das Werk ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Tapisserie de haute-lisse, geht aber nicht in Form eines abstrakt dozirenden Lehrbuches vor, sondern lehnt seine Forschungen und Ergebnisse an die Erklärung eines ganz einzig dastehenden Stückes orientalischer hyphantischer Kunst an, dessen Besitzer, Herr Graf in Wien, die besondere Güte hatte, zum Behufe dieser Forschungen und zur Herausgabe dieses Werkes den wertvollen Teppich zu Gebote zu stellen. Es wird in dem Werke Karabaceks nicht blos nachgewiesen, was Susandschird ist, und daß der betreffende Teppich diesen Namen verdient, sondern es wird bei weitem mehr gebracht, was wir nur durch eine genauere Inhaltsangabe des Werkes andeuten können. Am besten freilich könnte man dem Leser einen Begriff von dem Reichtum des Buches geben, wenn man einen oder den andern Abschnitt vollends zum Abdrucke brächte, was auch in Wirklichkeit schon geschehen ist. Das Werk gliedert sich in drei Abschnitte, welche wir, der Klarheit auf engem Raume zu dienen, Hauptstücke nennen wollen.

Im ersten Hauptstücke giebt das Werk die Beschreibung des Teppichs nach Material, Technik und Musterung. Was Karabacek über die Metallfäden in orientalischen und verwandten Geweben sagt, wird wohl für lange Zeit als die reichste Zusammenstellung, wahrscheinlich für immer als das endgiltig Gesagte gelten. Den Kern dieses Hauptstückes bildet die Abhandlung über die am Grafschen Teppich angewandten Techniken: Textur als Grundlage, Geflecht für die Metallfäden der zwei Fonds und Knüpfung für den Flor der Musterung in Borden und Dessin. Karabacek kommt zu dem Ergebnis, daß der Teppich nicht allein auf seiner Rückseite wie Nadelstickerei auf dem Gewebenetz erscheint — denn so stellt sich bei den Knüpfteppichen gewöhnlich die Kehrseite dar — sondern daß er wirklich Nadelarbeit ist (S. 33), also den persischen Namen Susandschird, d. h. „Nadelwerk, mit der Nadel gemacht“ vollends verdient. Und zwar ist es als solches in vielfacher Beziehung (Schwierigkeit der kombinirten Arbeit, sowie Genauigkeit, da ganz und gar keine Falte entstanden und zu korrigiren war) ein wahres Meisterstück. Es ist uns ganz unmöglich, in kurzen Worten die Kombinirung von Gewebe, Flechtung und Knüpfung dieses Teppiches zu geben. Im Abschnitte über die Musterung, welche, was jetzt in Persien nicht mehr Brauch, aus Seide dargestellt ist, bespricht der Verfasser auch die fünf Farben (im ganzen sieben Schattirungen) der Zeichnung. In dem über die orientalischen Farben Gebotenen zeigt sich Karabacek als

gründlicher Philologe. — Die Zeichnung des Teppichs kommt im folgenden Abschnitt zur Sprache: zuerst die Borde des Teppichs, auf dessen silbernem (blumengeschmückten) Fonde sechs Bilder von Gebetsnischen sich befinden. Jede Gebetsnische hat ihre eigene Bordure (nur nach unten keine) und einen goldenen Fond, auf welchem je ein, aber in jeder Nische mit Variationen gezeichneter, Lebensbaum eingeknüpft ist. Mit Kennerblick hat Karabacek in der Inschriftborde und in den Zwickeln des Silberfonds arabische Worte in kufischen Schriftzügen erkannt und gelesen: manch ein Beschauer, der für die kufischen Züge kein Auge hat, wird selbst nach langem Betrachten der Abbildung die dem Kenner ganz deutlich lesbaren Worte nicht einmal herausfinden, so sehr erscheinen sie im Blumenornamente versteckt. Nur ein Meister arabischer Paläographie konnte sie auffinden und erklären.

Im zweiten Hauptstücke, das man das philologisch-historische gegenüber dem vorzugsweise technischen ersten nennen könnte, bespricht Karabacek den Namen Susandschird und weist abweichend von gegenteiligen Ansichten nach, daß der bei Jakut deutlich erscheinende gleichnamige Ort bei Bagdad von der Nadelwirkerei den Namen erhalten habe, und daß nicht an ein umgekehrtes Verhältnis zu denken sei, als habe der Ortsname Susandschird eher bestanden und besitze dieser einen anderen Ursprung. Eine lange Streitfrage ist hiermit endgiltig gelöst. Susandschird ist nach Karabacek eine Arbeit, welche, (in Seide und Gold) in der Manier der Gobelins auf einem höchst einfachen Hautelissestul ausgeführt, die in den Aufzug mit der Nadel eingearbeiteten Dessins im Flachrelief erscheinen läßt (S. 89), eine wahre Stickerei am Webstule. Für die Geschichte der französischen Tapisserie ist höchst wichtig der Nachweis (S. 92), daß die Hautelissewirkerei in Frankreich orientalischen Ursprungs ist und im 12. Jahrhundert wahrscheinlich durch Ludwig VII. nach Frankreich gebracht wurde, welcher ähnlich wie Roger von Sicilien fremde Arbeiter in sein Reich berufen hat; die Zeit, während welcher Ludwig VII. in Syrien weilte, 1148—49, ist eine Periode der Auswanderung tüchtiger Arbeiter aus Persien, speziell aus der durch Aufstände ruinirten Provinz, die man Susandschirdistan nennen kann.

Der eigentliche Sitz dieser komplizirten Arbeiten waren die von altersher durch ihre textile Kunst ausgezeichneten südpersischen Provinzen Chusistân und Fâris. Dort mag, nach Karabaceks Anschauung bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts, die Hautelisse-Arbeit geblüht haben; erst das Ende des Jahrhunderts sah mit dem Vordringen der Horden Timurlengs das wahrscheinlich successive Verschwinden der Technik: vielleicht, daß in dem Dunkel jener Epoche sich noch kurze Zeit dieselbe erhalten habe. Der Name der Technik war lange Zeit vorher aus den Büchern verschwunden (S. 118). Es ist durch die haarscharfen Nachweise Karabaceks aus der orientalischen Geschichte und ihren Hilfswissenschaften denjenigen die Berechtigung zum Mitreden in orientalischen Dingen abgesprochen, welche bisher durch ihr „Stilgefühl“ den großen Ton geführt haben. Wenn Karabacek aus den Quellen nachweist, daß der Grafsche Teppich in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört, so wird jeder Kenner diesem Urteile, ob mit oder ohne Berufung auf sein Stilgefühl, beistimmen müssen: die genauere Bestimmung auf das Jahr 1332/33 — so geistreich und einleuchtend, weil durch das Wesen orientalischer Epigraphik gerechtfertigt, sie auch sein mag — bezeichnet der Verf. selbst als Hypothese.

Es geht nicht an, mit derselben Ausführlichkeit, wie wir es bisher gethan, die nachfolgenden Stücke des Werkes zu analysiren: der Autor stellt sich mit seinen Nachweisen über orientalische Symbolik auf einen weite Gebiete übersehenden Standpunkt. Besonders klar ist das bei der Besprechung des Lebensbaumes. — Wir möchten selbst auf die Gefahr hin widerlegt zu werden, auf eine Analogie hinweisen, welche manches Dunkle in der Sage vom Einhorn aufhellen könnte: uns erinnert das von Karabacek S. 144 behandelte Tier Khilin, dessen arabischen Namen Karabacek leider nicht angiebt, unwillkürlich an die mittelalterliche Form und die Sage vom Einhorn. Ja wir sind bis jetzt noch der Meinung, daß die Weiterentwickelung der alten Erzählungen über die Unbändigkeit (die dann bei den Christen auch noch zur Mahnung an die Keuschheit wurde)[1]) durch Seidenstoffe angeregt wurde,

1) Kreuser, Kirchenbau, 2. Aufl. II, S. 277.

welche aus dem fernen Osten, China, nicht allein zu den Arabern, sondern auch nach Europa kamen. Freilich hat das Khilin zwei kuhartig gebogene Hörner,[1]) aber ein etwa öfter vorkommender Fall schlechter perspektivischer Zeichnung mochte die Occidentalen dazu gebracht haben, ihr in der lateinischen Vulgata vorkommendes Tier, das daselbst (Psalmen und bei Isaias) zu den gewaltigen wilden Tieren gerechnet wird, das rätselhafte Einhorn, mit diesem Tiere zu kombiniren. Wirklich vorkommende Stoßzähne vom Narwal, welche für das Horn des „Einhorns" bis in unsere Tage ausgegeben worden sind, brachten die Idee vom langen geraden Horn in Aufschwung. Manche noch erhaltene mittelalterliche Bischofsstäbe sind dafür Zeugnis genug. Wir gehen noch weiter: die heutige biblische Forschung sucht das Reem der Bibel unter der Antilope leucoryx, welche freilich nicht in dem Maße, wie die südafrikanische Kuhantilope oder die in Barka, Takah, Galabat und Ostsennaar (nach Petherick auch am Bahr el abiad) vorkommende Antilope Bubalis[2]) (arab. Tētel) einen dem Rinde ähnlichen Kopfbau hat, aber doch den Übergang zum Rinde vermittelt. Es ist nun wahrscheinlich, und es wäre gut zu untersuchen, ob wir recht haben, daß das Khilin in dies so sehr abartenreiche Antilopengeschlecht gehöre.[3]) — Wenn auf chinesischen Stoffen diese Tiere, Khilin, vorkamen, so möchte uns scheinen, als hätten die Araber in ihren Nachbildungen das fabelhafte Khilin zuerst natürlicher gebildet und dabei die Züge von afrikanischen Antilopen angewendet. — Gehen wir auf das christliche Gebiet über, so mag bis ins Mittelalter nur dasjenige vom Einhorn erzählt worden sein, was die biblischen Ausdrücke vom Unicornis, vom Reem des hebräischen Textes und was Aristoteles und die anderen naturgeschichtlichen Autoritäten vom Menokeros sagen. Erst als (und zwar nicht im sehr frühen Mittelalter) aus Persien, wo die chinesischen und indogermanischen und mohammedanischen Symbole sich berührten und mischten, viel Seidenstoffe nach Europa kamen, mag in die alte Einhornsage neues Leben gekommen sein. Auf den Orient weist der Fußboden von Aosta, wo das Einhorn mit einem nicht ganz geraden Horn und einem flügelähnlichen, unbestimmbaren Auswuchs auf dem Rücken erscheint und mit Drache, Löwe, Bär, Chimära und Elefant kombinirt ist.[4]) Da erscheint das Einhorn noch als Wundertier und hat die Wandlung zum späteren Einhorn noch nicht vollzogen. Aber es ist das Einhorn schon damals aus dem Khilin nur durch Verzeichnung entstanden gewesen, wie denn schon die alten Ägypter blos en profil zeichnend, dem Oryx nur ein Horn gaben, und Aristoteles den Oryx als Monokeros bezeichnet, abgesehen davon, daß die alten Ägypter dem Oryx zum Behufe der Zähmung das eine Horn abbrachen und das andere wunderlich verbogen. — Hält man die Zeichnungen bei Aus'm Weerth (so betrachtet) mit Fischbachs Tafel 47 B oder 15 B zusammen, so wird man uns zugeben: 1) daß wir mit Recht behaupten, es haben orientalische Stoffe jenen Fußböden zu Grunde gelegen, 2) daß wir mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Verwandtschaft zwischen dem Khilin und dem occidentalischen Fabeltier Einhorn annehmen.[5]) Und das in einer Zeit, da die Sage des Mittelalters noch nicht ausgebildet war; staunenerregend wird aber die Beziehung, wenn wir hören, daß dem Chinesen Khilin „indem es eine Verbeugung macht, den Regierungsantritt eines guten Fürsten ankündigt", und daß die Araber eine analoge symbolische Anschauung mit ihren Nachbildungen, die anfangs von der Antilope ausgingen, endlich aber vollends phantastisch wurden (s. Karabacek, S. 144, Note 152), anzeigten. Wie die Kunde davon ins Abendland kam, das ist schwer zu sagen. Genug, daß das Einhorn, das unbändige gewaltthätige Tier der älteren Zeit, das Wundertier des frühen

1) Wie die südafrikanische Acronotus bubalis, oder die von Heuglin aufgeführte Antilope Bubalis Pall.

2) Heuglin, über die Antilopen und Büffel Nordafrika's. Jena, 1863. S. 21.

3) Heuglin spricht von 40 Spezies aus den Nilländern allein.

4) Aus'm Weerth, Mosaikboden in S. Gereon zu Köln. 1873. S. 15 und Tafel IX.

5) Ich weiß nicht, ob ich recht thue, Karabaceks Anführung in meinem Sinne zu deuten, wo er nach den einheimischen Quellen berichtet, daß Khilin „vom Hirsche den Leib, vom Ochsen den Schweif und ein Horn hat". Sollte da verstanden werden: zwei Hörner, so entspricht der Beschreibung genau die Kuhantilope. Wir wissen übrigens genau, daß die Kuhantilope eigentlich ein Tier ist, das für die afrikanische Steppe als Charakteristicum gilt.

Mittelalters, später als Symbol des menschgewordenen Gottessohns „menschenfreundlich“ geworden ist, eine Verbeugung vor der heiligen Jungfrau macht, von ihr allein sich fangen läßt und „die Ankunft des guten Fürsten auf Erden im Schoße der Jungfrau nicht allein ankündigt“, sondern selbst jenen König vorstellt, wie Khîlîn den Chinesen als König gilt. Soll ich aber die wilde Antilopenspezies angeben, welche auf den ostasiatischen Stoffen ursprünglich dargestellt war, und von welcher die arabischen Stoffe, die in Ägypten entstanden, zur afrikanischen Spezies abwichen, so glaube ich etwa die Antilope Chiron oder Pantholops Hodgsoni mit einiger Wahrscheinlichkeit dafür vorschlagen zu können.

Wir eilen mit unserer Besprechung zum Schlusse: mit großem Scharfsinn weist Karabacek im dritten Hauptstücke nach, daß der Teppich unter die Behänge der Kaaba zu Mekka gehört hat, ja daß er eins der Gestelle umkleidet hat, auf welchen die deckentragenden Säulen im Innern der Kaaba selbst standen. — Wir verweisen den Leser auf diese in vielen Beziehungen wichtige Abhandlung selber: den Schluß macht der Autor mit der Vorführung einiger alter berühmter orientalischer Teppiche, darunter jenes Wunderwerkes, das die Araber bei der Eroberung Ktesiphons erbeuteten und verteilten: es repräsentirte einen Wert von fast 4000000 Franken.

So wohlgefugt ist das Werk Karabaceks, daß uns nur zwei Arten, es zur Anzeige zu bringen, blieben: entweder es ganz kurz zu charakterisiren oder sehr ausführlich zu werden, wenn wir ein nur einigermaßen entsprechendes Bild des Buches und seines Wertes in unseren Lesern erzeugen wollten. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß selbst in den verwickeltsten Fragen das Buch sich großer Klarheit des Ausdrucks und der Darstellung erfreut. Ist es nach alledem nicht zu kleinlich, anzugeben, daß wir keine erwähnenswerten Druckfehler selbst nach oftmaliger Lesung zu verzeichnen haben, als etwa das auf S. 138 übersehene cum historiam? — Die Ausstattung des Werkes ist des Namens E. A. Seemann würdig; der Druck von W. Köhler in Wien alles Lobes wert.

Da wir das Buch in Wien selbst in mancher Fabrikanten Händen getroffen, und es auch in Deutschland viele Freunde sich erworben hat, wird eine zweite Auflage hoffentlich bald nötig werden, welche, da Karabacek unermüdlich und erfolgreich forscht, wahrscheinlich die Wissenschaft wiederum bereichern wird.

Wien. **W. A. Neumann.**

Charles Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins. Paris, A. Quantin, 1882. 4.

Der Verfasser spricht in der Vorrede die Absicht aus, alle Zeichnungen Dürers beschreiben, selbst kleine Skizzen nicht außer acht lassen zu wollen. Er hat dabei mit Recht die chronologische Anordnung jeder anderen vorgezogen. Aber es wäre die Frage, ob er der Wissenschaft nicht einen größeren Dienst hätte leisten können, wenn er einen Katalog in der Art von J. C. Robinsons musterhafter Beschreibung der Oxfordzeichnungen gegeben hätte, als in zusammenhängendem Texte gleichsam eine neue Darstellung von Dürers Leben zu versuchen. Man vermißt jetzt bei allen Blättern die Angabe der Größe, noch schwerer aber bei den undatirten die Angabe von Papier und Wasserzeichen. Doch ist das Unternehmen, eine kritische Besprechung aller Dürerzeichnungen zu geben, wobei es sich der Verfasser „zum Gesetze gemacht hat, mitleidslos alle verdächtigen Stücke auszuschließen und nur Zeichnungen von unzweifelhafter Authenticität zu bringen“ (p. VI), zu groß und von zu weittragender Bedeutung, als daß wir mit ihm über die Art der Anordnung rechten möchten, um so weniger, als er es durch eine Reihe von Abbildungen jedem ermöglicht hat, seine Zuweisungen, Beschreibungen und Datirungen nachzuprüfen. — Wir wollen an einzelnen, von Ephrussi als Spezimina von Dürers Hand abgebildeten Blättern das Gelingen seines Vorsatzes untersuchen.

Auf S. 88: Kostümbild zweier Frauen, die eine von gleicher Tracht mit Dürers Venetianerin der Albertina, die andere als Nürnberger Hausfrau gekleidet. Ein falsches Monogramm Dürers ist auf der Abbildung weggelassen, in der Beschreibung als apokryph erwähnt. Das

Blatt befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt. Wer mit Dürers Zeichenweise vertraut ist, dem müssen sogleich die abweichende Bildung der Augen, Hände &c. auffallen, vor allem aber am Rocke der Venetianerin, am Unterkleide der Nürnbergerin und am Oberkleide derselben Figur links Schraffirungen, die hier aus langgezogenen parallelen Strichen mit Ausschluß von Kreuzlagen bestehen: eine Art zu zeichnen, welche Dürer für so ausgedehnte Partien, wie auf diesem Blatte, nie anwendet. Sie ist hingegen für Hans Baldung Grün, der sich uns als Meister dieser Blätter ergiebt, charakteristisch. Wäre Ephrussi konsequent gewesen, so hätte er die beiden schönen unmonogrammirten Zeichnungen Baldungs im Berliner Kupferstichkabinet, welche ich deshalb vor anderen anziehe, weil sie beide publizirt sind, ebenfalls für Dürer in Anspruch nehmen müssen. Ihre Zusammengehörigkeit mit der vorliegenden Zeichnung ist in die Augen springend. Die eine, alter Besitz des Kabinets (abgeb. A. D. Handzeichn. im k. Museum zu Berlin, Nürnberg, Soldan), stellt den heiligen Augustin über die Trinität meditirend dar, die zweite aus der Sammlung Posonyi-Hulot (abgeb.: Handz. A. Dürers nach den Originalen in A. Posonyi's Dürersammlung, 1867) eine Scene aus dem Leben eines Mönchsheiligen. Der vortreffliche Hausmann, der ein Seitenstück zu letzterem Blatte in seinem bekannten Buche abbildet, hat das Eigentümliche der Zeichnung erkannt und gut ausgedrückt, wenn er auch bei dem Mangel an Vergleichungsobjekten damals noch eine gezwungene Erklärung suchen mußte. Jene charakteristischen Strichlagen finden sich nicht nur auf den bisher erwähnten Jugendzeichnungen Baldungs, sondern auch auf Zeichnungen späterer Zeit, z. B. der Frau mit dem Tode auf der Schleppe bei Mitchell in London (publizirt von Braun, Dessins, exposés à l'école des Beaux-Arts, 1879, Nr. 276). Ephrussi hätte es also vermeiden können, sich der Meinung des Fälschers von Dürers Monogramm auf der vorliegenden Frankfurter Zeichnung anzuschließen.

Ich möchte hierauf einige Bemerkungen über eine Zeichnung der Nationalgalerie in Pest folgen lassen (Phot. herausgeg. v. österr. Museum, Ser. II, Nr. 141). Eine Zeichnung von gewaltiger Kraft: rechts unter dem rohgezimmerten Kreuze steht der Schmerzensmann, die Dornenkrone auf dem Haupte, das Schamtuch in eigentümlichem Knoten um die Hüfte geschlungen. Die Rechte mit der Geißel hat er schmerzhaft an die Seite gepreßt, die Linke mit der Rute dräuend erhoben. Der lockenumwallte Kopf ist hoch aufgerichtet, Schmerz und Zorn sprechen aus dem weitgeöffneten Auge und den geöffneten bebenden Lippen. Im schönen Gegensatze zu dieser großen, von mächtiger innerer Bewegung erfaßten Gestalt befindet sich der Stifter, der links demütig, den Rosenkranz in den gefalteten Händen, vor dem Heiland kniet und die scheuen Augen kaum zu ihm zu erheben wagt. Ein Spruchband über ihm, noch an die Richtung Wolgemuts erinnernd, war bestimmt, Namen und Widmung aufzunehmen. Der hohen Intention und der gewandten freien Hand kommt das anatomische Verständnis des Zeichners nicht immer nach. Der Einsatz des linken Arms in die Schulter z. B. ist gar nicht verstanden. Von Dürer kann keine Rede sein, doch dürfen wir auch für diese Zeichnung den Urheber in seiner Nähe suchen. Die übermäßige Länge des Oberleibes, der Mangel jeder Einsattelung an der Nasenwurzel bei Christus, sowie der ganze etwas gewaltsame Ausdruck der Figur führen auf Schäuffelin (vergl. für den Kopf Christi Bartsch, Peintre-graveur, VII, p. 254, den Schmerzensmann aus dem Speculum passionis), dessen seltene Zeichnungen erst seine besseren Qualitäten erkennen lassen. Er hat, scheint es, unter ungünstigen materiellen Verhältnissen gelitten, die ihm nicht erlaubten, die besten Formschneider zu bezahlen. Das bemerkenswerte Detail der abstehenden Schleife, zu der das Hüfttuch vorne geknüpft ist, während der Zipfel zwischen den Beinen durch weit nach hinten weht, findet sich auf Schäuffelins Holzschnitten (vergl. Bartsch 31, 39 u. 112). Wir dürfen uns nicht wundern, daß auch hier wieder Ephrussi Dürer von seinem Werkstattgenossen nicht zu unterscheiden wußte. Aber man wird überrascht, wenn er diese Komposition (S. 117) auseinanderreißt, den Stifter mit dem Rosenkranzfeste für den Fondaco dei Tedeschi in Verbindung bringt, und Christus als eine „étude à part" beschreibt. Im Verzeichnis nach Gegenständen bringt er die Komposition unter den Studien zu Bildern als „knieender Stifter zum Rosenkranzfeste; auf demselben Blatte noch verschiedene Skizzen."

Dieser Mangel an Verständnis des Gegenständlichen einer Zeichnung macht das Verzeichnis nach Sujets gänzlich unbrauchbar. Ein anderes Beispiel hierfür möge die Zeichnung Dürers bei Dr. Jurié in Wien bieten: Fünf nackte Männer, auf gleichem Plane in eine Gruppe verschränkt, zwei das Gesicht auf den Boden gedrückt, zwei andere knieend nach oben blickend, mit einem fünften, der sich zerknirscht an die Brust schlägt. „Diese fünf Figuren sind“, sagt Ephrussi, „es ist nicht daran zu zweifeln, Studien für den unteren Teil einer Transfiguration.“ Daß bei der Verklärung Christi nur drei Apostel zugegen waren, sollte doch jeder wissen, der sich mit christlicher Kunst beschäftigt. Ephrussi scheint den Besitzer, aus dessen Angabe er die Vermutung entlehnte, daß die Zeichnung als eine Studie zu dem etwa projektirten Mittelstücke des Vierapostelbildes anzusehen wäre, in Bezug auf das Sujet nicht recht verstanden zu haben.

Doch kehren wir zu den abgebildeten Zeichnungen zurück! Dürers Gesellen mit dem Meister verwechselt zu haben, so sehr sie sich auch von ihm unterscheiden, kann noch durch den gleichmäßigen Schulcharakter entschuldigt werden. Befremdlicher ist es, wenn eine Zeichnung des Berliner Museums, auf einem separaten Blatte zu S. 81, der Kopf eines Mannes in den besten Jahren aus der Augsburger Schule, als Porträt von Dürers Vater, von dem Sohne gezeichnet, ausgegeben wird. Diese Zeichnung von unvergleichlicher Ausführung ist von derselben Hand wie das Porträt des Johann Paumgartner in Clairobscur von 1512, der beste aller Holzschnitte Burgkmairs (Bartsch, Nr. 34, vergl. die Bildung der Haare, Brauen, die leichten Runzeln am Halse, den tiefen Schatten am Nasenflügel ꝛc.).

Diese Zeichnung, auf der ein jüngerer Mann, zudem nicht von Dürers Hand, als Porträt von dessen als Greis verstorbenem Vater, aus der Erinnerung entworfen, gelten soll, ist nur ein bezeichnendes Beispiel für die vielen grundlosen Taufen, die Ephrussi vornimmt, auf welche näher einzugehen der Raum nicht verstattet, wenn auch die Reihe kurzweilig genug aussehen würde.

In Bezug auf Burgkmair ist sich Ephrussi konsequent geblieben; S. 217—218 erklärt er drei Studien nach der Figur des Kaisers Maximilian in Waffenrüstung zu Pferde (abgeb. A. Dürers Handzeichnungen im k. Museum zu Berlin; Soldan) für Dürers Arbeit, während er doch hier, und wieder S. 256, selbst bemerkt, daß die eine Skizze im Profil zu Burgkmairs Holzschnittporträt des Kaisers (Bartsch 32) gedient habe. Die vermeintliche Handschrift Dürers auf dem Blatte — ich werde weiter unten ein Beispiel anführen, wo Ephrussi ebenfalls die Handschrift Dürers verkannt hat —, das ebenso unverkennbar von Burgkmair ist wie das erst besprochene Porträt, hat ihn irre geführt. Ähnlich verhält es sich mit einem anderen S. 127 von Ephrussi Dürer zugeschriebenen Porträt des Kaisers (abgeb. Handz. A. Dürers in Posonyi's Dürersammlung), der geschummerten Zeichnung eines italienischen Profilbildes Maximilians, das sich Dürer wahrscheinlich in Venedig für die Kaiserfigur auf dem Rosenkranzfeste zu verschaffen wußte. Der Porträtkopf des Kaisers ist augenscheinlich nach dieser Zeichnung entworfen. Nach der Heimkunft von Venedig hat Dürer des Kaisers Namen und die Jahreszahl auf das Blatt geschrieben, wie denn kein anderer Künstler uns in den Stand gesetzt hat, so wie er, sein Leben und Schaffen an seinen eigenen Aufzeichnungen zu verfolgen. Auch dieses für die Kunstgeschichte nicht uninteressante Blatt ging mit der Sammlung Hulot, welche der umsichtige Vorstand des Berliner Kupferstichkabinets wieder für Deutschland zu gewinnen wußte, an das ebengenannte Kabinet über.

Führen wir noch kurz die übrigen falschen Zeichnungen an, die Ephrussi abbilden ließ, sieben, um die Zahl der Musen voll zu machen! Sie sind nicht von gleichem Interesse wie die vorher besprochenen, da sie zumeist von unbedeutenden Händen herrühren. S. 46 u. 47 Vorzeichnungen für die Seitenteile eines Kästchens (Britisches Museum), nette Erfindungen etwa aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrh., die mit Dürer gar nichts zu thun haben, so wenig wie das Profilbild einer reichgekleideten Dame im Museum zu Bremen (zu S. 206) von so roher Faktur, daß man schon deshalb Dürers Namen davor gar nicht aussprechen sollte. Jahreszahl und Monogramm sind gefälscht. S. 231, die Landschaft mit der Aufschrift: „Kaltenntall bei Stuckart“; über dieses Blatt sowie über andere von derselben Hand

in der Sammlung Grahl zu Dresden dürfte es kaum mehr eine Meinungsverschiedenheit geben. Mit Dürers Hand haben die Aufschriften so wenig gemein, wie die Landschaften mit seiner Zeichenweise. Thausing hat Baldung vorgeschlagen, eine Meinung, welche eingehende Prüfung verdient. Damit, daß diese schwäbischen Landschaften von 1514 und 1516 nicht von Dürer sind, fällt das ganze künstliche Gebäude von Dürers Reise durch Deutschland in diesen Jahren zusammen. Es ist nebenbei gesagt die Zeit, in der er die Triumphpforte und anderes für den Kaiser zeichnete, Werke von so bedeutender Ausdehnung, daß sie die ganze Zeit und Kraft des Künstlers in Anspruch nahmen. Bei diesem Anlasse beweist Ephrussi durch ein einziges Wort, wie es mit seiner Einsicht in die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst bestellt ist: S. 248 nennt er Mathäus Grünewald einen Schüler Dürers. Auf dieselbe Dresdener Privatsammlung, die eine wahre Musterkarte alles dessen zu sein scheint, was man einem vertrauensseligen Liebhaber als Dürer anbieten darf, gehen noch die Originale von drei weiteren Abbildungen zurück, die für eine abermals neu entdeckte Reise, eine im Tagebuch Dürers von 1520/21 nicht erwähnte Seitentour der niederländischen Reise nach Delft, sprechen sollen (S. 269, 289, 293). Niederländisch sind sie, aber aus dem siebzehnten Jahrhundert; das ist das Stärkste, was uns hier an falschen Zeichnungen geboten wird, zum Glück auch das Letzte.

Bei Aufnahme so vieler Zeichnungen von anderer Hand — wir haben ja nur die in seinem Buche abgebildeten und etliche sich daranschließende erwähnt, die anderweitig publizirt sind, damit sie jedermann einsehen kann, — dürfte man glauben, Ephrussi habe wenigstens alles, was von Dürers Hand stammt, verzeichnet. Die ihm nahestehenden Meister und auch viele seiner Zeitgenossen sind in ihren Werken noch nicht durchforscht; Ephrussi könnte sich daher immerhin damit entschuldigen, daß ihre Zeichnungen, wo sie unter Dürers Werken lagen, vor ihm zum geringen Teile unterschieden wurden. Es ist freilich schwer, zu denken, wie man einen einzelnen Meister verstehen lernen soll, wenn man sich um dessen Zeitgenossen nicht bekümmert. Aber dem sei wie ihm wolle: daß er Dürers echte Zeichnungen erkenne, deren Aufsuchung er sich ja gewidmet hat, sollte sich von selbst verstehen; aber gerade den echten Zeichnungen gegenüber beginnt seine Rigorosität. Er geht von vorgefaßten historischen Meinungen aus. Noch immer auf dem antiquirten Standpunkte, daß Dürer 1505 zum erstenmale nach Italien gekommen sei, wirft er alle undatirten Zeichnungen, welche italienischen Einfluß zeigen, mit jenen der Jahre 1505—1507 zusammen, und was ihm nun zu dem Bilde von Dürers Stil in diesen Jahren, das aus solchem Vorgange gewonnen ward, nicht paßt, wird einfach beiseite gelassen: so die herrliche Transfiguration der Albertina von 1507, eine der vollendetsten Zeichnungen Dürers von ganz Bellineskem Ausdruck — Christus mit Moses und Elias sehen geradezu wie nach Gianbellin kopirt aus — in der er wie nirgends sonst den großen Italienern auch an Schönheit nahe gekommen ist, wird, obwohl jeder Federstrich die bekannte Hand des Künstlers zeigt, obwohl sie monogrammirt und datirt ist, für unecht erklärt. Freilich zu dem Florentiner Akte, jener lieblichen weiblichen Figur (1494), die Ephrussi in das Jahr 1506/7 (S. 142) setzt, paßt sie nicht. Hier rächt es sich, daß Ephrussi die neuere Litteratur vollständig vernachlässigte. Hätte er Sidney Colvins geistreichen Aufsatz im Dezemberhefte des Portfolio von 1877 und F. Harks sich daranschließende sorgfältige Untersuchungen in den Mitteilungen des Instit. f. österr. Geschichtsforschung, Band I, Heft 4 berücksichtigt, in welch letzteren die erwähnte Florentiner Zeichnung als Vorstudium zu der frühen Madonna mit der Meerkatze nachgewiesen ist, so wäre er nicht nur vor einem solchen Irrtume bewahrt geblieben, sondern hätte zugleich die richtige Einreihung für eine Serie von Zeichnungen gefunden, die er jetzt alle durcheinander bald hier bald dort hin wirft.

Die merkwürdigste Auslassung ist eine Federzeichnung, Landschaft bei Louis Galichon in Paris (Braun, Dessins exp. à l'école d. B.-A. Nr. 194). Ephrussi hatte sie freilich schon im Kataloge jener Ausstellung, um die er sich so viele persönliche Verdienste erworben hat, als Studie eines Venetianers, vielleicht Giulio Campagnola's, nach Dürers Madonna mit dem Schmetterlinge (Bartsch 44) beschrieben. Es ist hingegen Dürers Studium für die Landschaft rechts auf diesem Stiche, der ältesten bezeichneten Grabstichelarbeit Dürers. Die Zeich-

nung stellt ein Schloß am Meere dar, ebenso wie die Landschaften der Apokalypse in kräftigen Federstrichen behandelt; links oben ist eine Wolke, noch etwas kraus, von Wolgemutischer Abkunft. Wie man nur von dieser Wolke, die auf dem Stiche nicht vorkommt, glauben konnte, ein Italiener habe sie hinzugesetzt! Die Landschaft ist auf dem Stiche rechts und links verkürzt, ebenso wie die Landschaft mit dem Weierhaus auf der Madonna mit der Meerkatze. Es müßte sie also der Italiener des Cinquecento nach Ephrussi's Annahme auf der Zeichnung nach beiden Seiten fortgesetzt haben, mit archäologischer Treue die Art Dürers imitirend. Diese Annahme ist doch gar zu absurd. Freilich so wie die Sache liegt, ist diese Dürerzeichnung mit italienischer Landschaft auf einem Stiche benutzt, der nicht nach 1497 fallen kann, ein diplomatisches Beweisstück dafür, daß auch die anderen Aufnahmen gleicher Art von italischen und tirolischen Gegenden in eine frühere Zeit als 1506 fallen müssen. In diese Zeit setzt sie Ephrussi, indem er einen Ausflug von Venedig in diesem Jahre annimmt, der sich bis Laibach erstreckt, die erste der drei „voyages inédits", durch welche Ephrussi die gelehrte Welt überraschte; doch stützt sich diese nicht, wie die beiden anderen, auf falsche Zeichnungen, sondern auf die lächerliche Notiz eines Wiener Journales.

Daß das vorliegende Buch solchergestalt als Beitrag zur Erkenntnis von Dürers Entwickelung und Schaffen ohne Belang ist, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden; daß es aber auch als etwaige Vorarbeit für ein kritisches Verzeichnis der Werke Dürers nicht in Betracht kommt, glaube ich in Obigem durch die Stichproben für Aufnahme falscher, für Nichtbeachtung echter Zeichnungen nachgewiesen zu haben.

Möge Ephrussi die Absicht gelingen, Dürer dem französischen Publikum besser bekannt zu machen! Die deutsche Wissenschaft darf, wo es sich um diesen Künstler handelt, andere Ansprüche erheben und kann durch eine solche dilettantische Zusammenstellung mit dem Firnisse der Wissenschaftlichkeit nicht befriedigt werden.

Die Ausstattung des Buches ist prächtig, die „gravures hors texte" vortrefflich; die in den Text gedruckten Zeichnungen geben größtenteils die Originale, wenn auch nicht in aller Feinheit, doch getreu wieder; nur ein kleiner Teil derselben, vor allen die Reproduktionen von Silberstiftzeichnungen, sind mißlungen.

Wien. **Franz Wickhoff.**

Eugène Dutuit, Manuel de l'Amateur d'Estampes. Tom. IV: Écoles Flamande et Hollandaise. Tom. I. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, A. Lévy editeur. 1881. XI u. 528 S. 8.

Die Kupferstichkunde befindet sich in der merkwürdigsten Situation, in der sich eine Spezialwissenschaft befinden kann. Ich weiß nicht, ob es der Medaillenkunde oder anderen Wissenszweigen ähnlicher Art ebenso ergeht; wenn dies aber der Fall ist, beneide ich niemanden, der sich mit ihnen beschäftigt. Die Kupferstiche hatten das Unglück, daß vor ungefähr hundert Jahren ein mittelmäßiger Kopf zufällig Hüter einer der reichsten und kostbarsten Kupferstichsammlungen der Welt wurde. Der Mann verlegte sich, da ihm sein Ruhm als ausübender Kupferstecher nicht genügte, auf die Verewigung seiner älteren Kunstgenossen, und verzeichnete mit seltener Geduld und Ausdauer ihre Werke in einem sogenannten „Kataloge", den er in einundzwanzig Bänden drucken ließ. Er hieß Adam Bartsch, und das Buch welches er der Nachwelt hinterließ, ist sein hinreichend bekannter „Peintre-graveur". Es giebt nur wenige Bücher, die selbst bei größerem Umfange eine ähnliche Fülle von Irrtümern und eine solche Unmasse willkürlicher Lücken enthalten. Die Einwendung, daß dieses Buch das erste seiner Art gewesen, ist, wenn sie auch richtig wäre, keine Entschuldigung, denn das Werk hat sich überlebt, weil es systemlos und kritiklos zusammengeschweißt wurde, und weil Bartsch, dem bereits hinlängliche Vorarbeiten, wie jene Mariette's vorlagen, sein Material mit einer unbegreiflichen Willkür zusammentrug und viele Blätter lediglich deshalb diesem oder jenem Meister zuschrieb, weil sie in den Bänden der Wiener Hofbibliothek bei diesem oder jenem Meister zufällig eingeklebt waren.

Inzwischen aber war das Buch nahezu achtzig Jahre in den Händen der Liebhaber. Es bildete einen wichtigen Bestandteil jeder Kupferstichsammlung und war das A und das O der Händler wie der Sammler. Vor zwanzig Jahren versuchte Passavant die Mängel des Werkes zu berichtigen; er schrieb seinen neuen Peintre-graveur, ein Werk, welches ungleich höher steht, aber als ein nur an der Hand des Bartsch'schen Buches zu benützendes Supplement auch nur eine sekundäre Rolle spielt. Wenn Passavant den Mut gehabt hätte, den alten Katalog des Bartsch durch einen ganz neuen Peintre-graveur außer Kurs zu setzen, hätte die Wissenschaft gewiß einiges gewonnen. Aber auch Passavant sah in dem Kupferstich nichts anderes als ein Kunstobjekt, welches lediglich nach äußeren Merkmalen und Unterscheidungszeichen zu beurteilen und zu klassifiziren sei. Tiefer geht seine Distinktionsfähigkeit nicht; sie hält sich an ganz unwesentliche Momente, die, weil sie vor allem in die Augen fallen, die wichtigsten zu sein scheinen, in der That aber nebensächlicher Natur sind; für Bartsch und Passavant ist der Kupferstich nur der Abdruck einer Platte, welche eine gewisse Schrift aufweist oder nicht, diese oder jene Merkmale besitzt und angeblich von diesem oder jenem Urheber herrührt.

Wenn aber beide Schriftsteller dieses Prinzip nur mit Konsequenz durchgeführt hätten, dann besäßen wir in ihren Werken — freilich nur trockene Kataloge, in welchen beispielsweise die anonymen Blätter am besten nach der Größe aneinander zu reihen gewesen wären — aber immerhin Handbücher, die ihren Zweck erfüllen könnten. Allein damit begnügten sich weder Bartsch noch Passavant; sie taufen mit vollen Händen, erfinden unmögliche Hypothesen, konfundiren die Thatsachen und legen ihre bändereichen Kataloge wie Barrieren vor die Kupferstichkunde. Wer nun einen älteren Meister studiren will, muß daher einen dieser beiden „Väter der Wissenschaft" oder beide zuvor aus dem Wege räumen. Es ist infolgedessen nichts natürlicher, als daß längst der Wunsch nach einem neuen, zuverlässig gearbeitetem derartigen Handbuche laut wurde, dessen wichtigste Aufgabe es wäre, den gesammten Kupferstichschatz der vergangenen Jahrhunderte neuerdings zu inventarisiren und mit Hilfe der bei dieser Arbeit gewonnenen Erfahrungen so zu verzeichnen, daß der Katalog alle diejenigen Dienste leiste, die man von einem solchen Handbuche fordern kann und zugleich den Ansprüchen gerecht werde, welche die Wissenschaft an ein derartiges Werk zu stellen hat. Dasselbe hätte zwei Momente vor allem zu berücksichtigen: Vollständigkeit und kritische Sichtung des Materials.

Wer diesen beiden Anforderungen damit gerecht zu werden glaubt, indem er konstatirt, daß von einer gewissen Platte statt drei Etats ihrer vier existiren, und daß der dritte Etat von dem vierten sich dadurch unterscheidet, daß jener fünf Striche an einer bestimmten Stelle hat, während dieser ihrer sechs aufweist, der befindet sich im Irrtum. Das Konstatiren der einzelnen Plattenzustände ist wichtig und wesentlich für den Marktpreis der Abdrücke und zur Bestimmung der Veränderungen, welche eine Platte im Laufe der Zeit erfuhr, aber für das Wesen der Sache ist es so nebensächlich wie die Gewißheit, wann und an welcher Stelle ein bestimmtes Bild übermalt oder retouchirt worden ist. Alle Bilder samt und sonders haben eine derartige Korrektur oder Mißhandlung im Laufe der Zeit erfahren. Es ist auch gewiß interessant, ja in vielen Fällen unbedingt notwendig, dies Wann und Wo zu kennen, aber diese Kenntnisse erschöpfen entfernt nicht die Aufgaben der Kupferstichkunde.

Ich hielt diese Einleitung für notwendig, um die Anforderungen zu kennzeichnen, welche der Fachmann an den mit großem Aplomb auftretenden: Manuel de l'Amateur d'Estampes von Eugène Dutuit zu stellen berechtigt ist. Der vorliegende starke Großoktavband von 528 Seiten soll ungefähr den achten Teil des Werkes bilden und enthält angeblich in alphabetischer Ordnung die niederländischen Malerradirer: Jan van Aken, Jan Almeloveen, Ludolf Bakhuysen, Cornelis Bega, Nicolas Berghem, G. Bleker, Abraham Blooteling, Pieter Boel, Ferdinand Bol, Hans Bol, Schelte a Bolswert, Andreas Both, Jan Both, Pieter Bout, Bartholomaeus Breenberg, Pieter Brueghel, Brostèrhuisen, Theodor de Bry, Nicolas de Bruyn, Marc de Bye, Lambert Anton Claessens, Albert Cuyp, Cornelis van Dalen, Abraham Diepenbeeck, Jacob van der Does, Alart Duhameel, Karel Dujardin,

Cornelis Dusart, Anton van Dyck, Aldert van Everdingen, Jan de Frey, Jan Fyt, die beiden Cornelis Galle, Jacob de Gheyn, Heinrich Goltzius, Heinrich Goudt und Jan van Goyen. In der That enthält dieser Band jedoch nur die Werke einer kleinen Anzahl der Genannten, und zwar die schon wiederholt beschriebenen, wie Bergchem, van Dyck, Dujardin, Everdingen u. s. w. vollständig, die der übrigen nur zum Teil. Schon gegen diesen Vorgang wäre viel einzuwenden, aber weit wichtiger ist die Frage, warum so viele andere Radirer übergangen worden sind? Beispielsweise Bloemaert, der doch ebenso wichtig wäre wie irgend ein anderer, oder Adrian Brouwer oder Alaert Claes, Pieter van Avont, Jacob de Baker, Hendrik Bary, W. Basse, Cornelis Bol, Jan Bouchorst, Leonard Bramer, Richard Brakenburg, Paul Bril, Jan van Bronkhorst, Willem Buytenwech, Jan van Capelle, Abraham Casembrot und hundert andere, die wir nicht nennen können, weil sie uns nicht alle gegenwärtig sind. Für die von Dutuit getroffene Auswahl läßt sich keine genügende Erklärung finden.

Von einer Vollständigkeit nach dieser Richtung scheint demnach bei dem vorliegenden Werke nicht die Rede sein zu können, denn diese Lücken sind so willkürlich, wie nur je die Lücken eines Bartsch es gewesen sind. Passavant, der sich auf das 15. und 16. Jahrhundert beschränkte, trachtete wenigstens vollständig zu werden, soweit ihm dies möglich war.

Das ganze Wissensgebiet, um welches es sich hier handelt, zählt an und für sich nur wenige Interessenten. Mit zweihundert Personen ist wohl die gesamte Kupferstichgelahrtheit in Europa erschöpft. Diese zweihundert sind entweder Kunsthändler oder Kunstfreunde oder Fachmänner von Beruf und verstehen etwas von der Sache, denn für den Laien hat sie nicht den geringsten Reiz oder Wert; aber für die genannten drei Kategorien scheint das vorliegende Werk nicht abgefaßt zu sein. Es macht uns den Eindruck, als wenn alles das, was in Dutuits Katalog steht, schon in einem anderen Buche enthalten wäre, wo es jeder dieser zweihundert zu finden weiß, oder es scheint derart, daß es unnötig war, es überhaupt aufzuzeichnen.

Sehen wir die einzelnen Mitteilungen des Katalogs etwas näher an.

Für einen französischen Gelehrten ist es vor allem wichtig über den Urquell seiner Kenntnisse ins Reine zu kommen. Dutuit ist offenherzig genug, uns mit den Geheimnissen seiner Bibliothek vertraut zu machen. Er führt die Titel einiger Ouvrages sur la gravure an, und kennt: Bartsch, Basan, Brulliot, Joubert, van der Kellen, le Blanc, Passavant, Weigel und überdies Carpenter, Duplessis, Szwykowski, Weber und Wibiral, die Verfasser der Monographien über van Dyck — das ist alles! Den Rest der Bibliothek bilden neuere und ältere Auktionskataloge! Alle Hochachtung vor der Bibliothek des Herrn Dutuit, aber wir haben sie uns viel reicher gedacht! Vor allem vermissen wir ein Buch, welches wir vielleicht überschätzen, welches jedoch einem Autor, wie Dutuit einer zu werden verspricht, unbedingt anzuempfehlen ist. Wir meinen das Monogrammistenlexikon von Nagler. Daß Herr Dutuit dieses Buch gar nicht kennt, berührt uns mit Wehmut, denn wir vermuten, daß er von all dem, was darin mitgeteilt ist, nichts wissen wird. Aber noch weit bedenklicher scheint es uns, daß der Verfasser des Manuel de l'Amateur keine Ahnung hat von der Existenz des vielbändigen Archivs für die zeichnenden Künste von Naumann. Dutuit scheint demnach überhaupt nicht zu wissen, daß in Deutschland seit Jahrzehnten mit einem nur deutschen Gelehrten eigentümlichen Fleiße auf dem Gebiete gearbeitet wurde, welches er mit einem neuen Handbuche zu beschenken im Begriffe ist. Wir können daher mit Recht auf die Überraschungen gespannt sein, die er uns bereiten wird.

Sie bleiben auch in der That nicht aus: La vie de cet artiste est complètement inconnue ist in seinen Künstlerbiographien eine nahezu stehende Phrase. Für Dutuit ist Nicolas Bergchem noch immer im Jahre 1624 geboren, obgleich die Thatsache, daß dieser Künstler bereits im Jahre 1620 das Licht der Welt erblickt hat, in den letzteren Jahren von allen, die eine Biographie Bergchems zu schreiben in der Lage waren, sattsam und so oft auseinandergesetzt wurde, daß dies auch bis zu den Ohren Dutuits hätte dringen können. Derartige Thatsachen richtig anzugeben, ist aber gewiß ebenso viel wert wie das Wiederkäuen jener unmöglichen Geschichten aus Decamps, mit welchen Dutuit — ohne jeden Grund — seine Bio-

graphie auswattirt. Auch der Radirer G. Bleker dürfte unserem Autor wenigstens so weit bekannt geworden sein, daß er seinen Vornamen Gerris irgendwo entdeckt haben könnte. Nähere Umstände seines Lebens, wie beispielsweise sein Todesjahr 1656, hat van der Willigen bereits vor längerer Zeit in den Artistes de Harlem nachgewiesen, einem Buche, welches man in den Händen jedes Mannes, der sich mit Kunstgeschichte befaßt, voraussetzen dürfte. Dutuit weiß gar nicht, daß es existirt, obwohl es auch in französischer Übersetzung erschienen ist. Man kann aber heute keine wissenschaftlichen Werke publiziren, wenn man nicht weiß, was andere vor uns geschrieben haben, denn die Wissenschaft ist Gemeingut aller Nationen und Sprachen. Viele Blößen des Buches sind gar nicht zu rechtfertigen. Dutuit macht uns z. B. auch mit Abraham Blooteling bekannt und führt ein halbes Dutzend Blätter des Künstlers an; er hätte sein Wissen über diesen Stecher ohne viel Mühe bedeutend bereichern können, wenn er die Monographie J. E. Wessely's abgedruckt hätte, welche bereits im Jahre 1867 bei Rudolph Weigel in Leipzig erschien. Wessely hat sämtliche 250 Blätter des Meisters genau beschrieben. Aber Herr Dutuit hat gar keine Ahnung davon, daß außer den „Auktionskatalogen", aus welchen er seine Kenntnisse schöpft, noch irgend etwas existirt.

Zuweilen giebt es für den Franzosen eine Entschuldigung, wenn ihm die Arbeiten seiner deutschen Vorgänger nicht bekannt sind; Herrn Dutuit aber sind auch die Arbeiten seiner französischen Kollegen eine terra incognita. Eine geradezu unglaubliche Unwissenheit für einen Spezialforscher leuchtet aus gewissen Zeilen, wie z. B. der Biographie Pieter Boel's (S. 55), hervor. Sie enthält nicht ein wahres Wort! Pieter Boel ist nicht im J. 1615 geboren, wie Dutuit nach irgend einem abgethanen Autor angiebt, sondern ist am 22. Oktbr. 1622 getauft worden; er starb nicht zu Antwerpen im J. 1680, wie Dutuit des ferneren fabelt, sondern wurde am 4. Sept. 1674 begraben und starb als Maler des Königs von Frankreich. Die erste Thatsache steht in der französischen Ausgabe des Katalogs der Antwerpener Galerie von Theodore van Lerius, die zweite in dem unvergleichlichen französischen Quellenwerke Dictionnaire critique de biographie et d'histoire von A. Jal (S. 234); dieselben Nachrichten über diesen Malerradirer hätte Dutuit in einem anderen französischen Werke, den Actes d'état civil d'Artistes français von H. Herluison (S. 41), finden können, wenn ihm derartige Bücher bekannt wären.

Ganz unerklärlich ist es, warum Dutuit von einem Meister wie Hans Bol (1534—93) nur eine Radirung „Die Predigt Johannis des Täufers" aufführt, da doch jedermann, der sich die Mühe nimmt, das Werk dieses Malerradirers in irgend einem Kupferstichkabinet durchzusehen, fünfzehn Blätter von seiner Hand sehen kann. Noch unerklärlicher aber ist es, warum Herr Dutuit gerade nur dieses eine Blatt „Die Predigt Johannis des Täufers" beschreibt, da er doch wissen mußte oder wenigstens wissen sollte, daß es mit drei anderen zu einer Folge gehört! Sind die anderen drei Blätter dieser Folge nicht wert gewesen von Dutuit beschrieben zu werden? Ebenso nichtssagend ist Dutuits Arbeit über Nicolas de Bruyn, von dem ihm nur vier Blätter bekannt sind. Wo ließ er die übrigen? Sie sind doch in hinreichend großem Folioformat gestochen, um sich bemerklich zu machen. Wenn Dutuit die van Dyck-Monographien Webers und Wibirals mit solcher Konsequenz abdruckt, warum spart er das Papier bei den übrigen, denen die jüngeren Forscher noch nicht ihre wiederholte Aufmerksamkeit zu teil werden ließen?

Ebenso lächerlich ist die Aufzählung dreier Blätter von Lambert Anton Claessens! — Sind die übrigen, beispielsweise die Judith nach Allori, der Reiter an der Tränke nach Asselyn, der lachende Soldat nach Franz Hals, das Interieur nach Pieter de Hooghe weniger wertvoll oder sind sie weniger meisterhaft und künstlerisch bedeutend? Oder was soll die nackte, kahle Anführung der vier sogenannten Meisterstücke des Cornelis van Dalen und das Übergehen seiner übrigen Blätter? Wir bedauern es, wenn Dutuit sie nicht kennt, aber es scheint, als hätte er die vier angeführten Blätter auch nie gesehen, und wüßte gar nicht, wohin sie gehören! Man kann auch diese vier Meisterwerke des niederländischen Kupferstichs nicht mit vier Zeilen abthun, wenn man überhaupt weiß, welche Rolle sie in der Kunstgeschichte spielen. Damit sich Herr Dutuit des näheren darüber unterrichte, wollen wir ihm mit-

teilen, daß er in einem ihm leider auch ganz unbekannten Buche über Cornel Vischer von Johann Wussin sich nähere Aufklärung darüber suchen kann.

Es ist wol unnötig, auf weitere Einzelheiten dieses „Manuel" einzugehen. Wenn der Autor die Litteratur nicht kennt, wie soll er die Sache kennen! Was er aus guter Quelle entlehnt hat, wird gut sein, was er einer schlechten entnommen hat, schlecht; und so ist es auch. Ihm kritischen Scharfblick zumuten zu wollen, wäre Naivetät.

Unter den Werken des Andreas Both (S. 73) beschreibt Dutuit auf Grund einer Angabe Weigels ein kleines Blatt, die Büste einer alten Frau. Weigel sagt: „Sie ähnelt einem Blatte Rembrandts" (B. 351). Dutuit hätte sich näher davon überzeugen sollen; er hätte vielleicht gefunden, daß diese Ähnlichkeit darin besteht, daß das Blatt von Both eine Kopie nach dem Blatte Rembrandts ist, und daß die Bezeichnung „Both", die darauf steht, unmöglich, wie er glaubt, den Malerradirer Andreas Both bezeichnen kann, sondern einem ganz anderen Maler oder Dilettanten angehören muß, der auch Both geheißen haben kann, aber nicht notwendig Andreas Both gewesen sein muß; die Manier ist doch zu verschieden.

Nach derartigen Angaben befremdet es nicht mehr, wenn wir z. B. in dem Werke Allart du Hameels auch jenen gewissen Holzschnitten wieder begegnen, welche Dutuits Vorgänger diesem Meister zuerkannt haben. Wir meinen eine „Versuchung des hl. Antonius" und einen „St. Johannes auf Patmos", zwei quer-Folio Blätter, welche dem Meister auf Grund scheinbarer Ähnlichkeit der Komposition zugeschrieben wurden; beide Blätter sind Arbeiten irgend eines Xylographenateliers aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und haben nicht das Geringste mit Allart du Hameel gemein. Die umfangreiche Litteratur über die Originalität oder Nicht-Originalität der Malerformschnitte ist offenbar nicht bis zur Kenntnis Herrn Dutuits gedrungen. Unverzeihlich, weil eine unglaubliche Unkenntnis des Materials bekundend, ist aber z. B. die Aufnahme eines Porträts unter die Werke Ferdinand Bols, welches der Katalog Verstolk einmal irrigerweise als ein Blatt dieses Meisters bezeichnete. Dutuit beschreibt es (S. 65) folgendermaßen: Portrait d'un personnage noble, entouré de cherubins portant une couronne; non mentionné, très rare; rare ist es allerdings, aber mentionné ist es auch, jedoch nicht als eine Arbeit F. Bols, von dem es gar nicht herrührt, sondern als ein Werk des Malers Jurian Ovens. Es ist ein Porträt des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorp, wie aus der Schrift in späteren Drucken zu ersehen; derlei muß ein Autor, der mit solchen Prätensionen an die Abfassung eines kritischen Werkes von solchem Umfange geht, wissen. Er muß wissen, wie ein zufälligerweise unbezeichnetes Blatt im späteren Plattenzustande bezeichnet ist, sonst häuft er neuerdings Konfusion auf Konfusion. In der That, wenn der Verfasser dieses „Manuel" uns nichts anderes zu bieten hat, als eine Kette von solchen Überraschungen, dann ist es besser, wenn das Buch unvollendet bleibt; die Wissenschaft wird dabei nichts verlieren.

Dr. Alfred v. Wurzbach.

Briefe Karl Friedrich Lessings.

Mitgeteilt von Dr. Theodor Frimmel.

(Schluß.)

Die lebhafte Korrespondenz, welche in der kurzen Zeit bis zum 25. Juli, an welchem Tage Lessing wieder nach Gummersbach fuhr, von den Brautleuten unterhalten wurde, trägt im wesentlichen denselben Charakter, wie der oben mitgeteilte Brief. Dann heißt es im Tagebuche: „Dienstag 10. August — Unsere Hochzeit —".

Von den Briefen aus den nächsten Jahren stehen uns wenige zur Verfügung; einer der wichtigsten darunter ist wohl der folgende, wahrscheinlich nach Frankfurt an einen Doktor geschriebene, dessen Namen mit voller Sicherheit zu bestimmen uns bisher noch nicht gelungen ist; höchstwahrscheinlich ist es jedoch, daß vorliegendes Schriftstück für Dr. Kestner in

Frankfurt a./M. bestimmt war, weil eine Korrespondenz mit diesem in der Zeit, aus welcher der Brief stammt, im Tagebuche angemerkt ist.[1])

Der Brief selbst giebt einen wichtigen Aufschluß darüber, wie sehr sich Lessing gegen den ihm oft gemachten Vorwurf der Tendenzmalerei sträubte.

Düsseldorf d. 2. März 1843

Geehrtester Herr Doktor.

In Ihrem gütigen Schreiben vom 15ten vorigen Monats legen Sie mir über mein Bild ein Paar Fragen vor, welche schon öfterer an mich gerichtet worden sind, und zwar ob ich mir unter den dargestellten Figuren bestimmte historische Personen gedacht habe und der Saal ebenfalls ein bestimmter sei. Dem eigentlichen Geschichtsforscher der an historische Bilder Anforderungen macht wie an ein Geschichtswerk, kann ich nur das erwidern, daß ich absichtlich all die Hauptsprecher des Conzils der Reihe nach vermieden habe, so auch die Gegenwart Siegesmunds (der im Bilde doch mehr sagen würde als es in der Wirklichkeit geschehen ist) in (?) der öffentlichen Sitzung daher auch den bekannten Saal zu Kostnitz, der noch heut zu Tage gezeigt wird. Das speziell-Geschichtliche schien mir nicht wesentlich, ja fast ganz unmalerisch, und obenein in den Quellen nicht einmal übereinstimmend. Mein ganzes Streben war nur dahin gerichtet, den damaligen Zustand der Kirche (der keineswegs durch jene einzelnen Männer welche uns bekannt sind hinreichend bezeichnet wird) durch die Umgebung von Huß zu versinnlichen und welche Motive ihn verdammt haben. Besonders habe ich nie daran gedacht an die öffentliche Sitzung, wo ich eine unsägliche Menge Ceremoniell und Statisten mit einzuflicken bekommen hätte. Die einzige Figur des Johannes Chlum (der Ritter von der Säule links) habe ich aber nicht unterlassen können anzubringen. Wollte ich noch einige meiner Figuren mit Namen bezeichnen, was würde das helfen denn ich habe das ganze Bild von einem andern Standpunkte gemalt als der ist, der vielleicht oder vielmehr gewiß von vielen Seiten lieber gewünscht worden wäre.

Noch möchte ich Ihnen, geehrtester Herr Doktor etwas beichten, wonach Sie mich nicht gefragt haben. Man hat mir vorgeworfen, ich habe es wenigstens sehr oft anhören müssen da ich's selbst nicht gelesen, daß ich dieses Bild aus Haß gegen die katholische Kirche gemalt habe. Da irrt man sich aber gewaltig, ich müßte nichts von der Geschichte wissen, dann könnte mir wohl etwas derart in den Sinn kommen. Ich habe vielleicht eine größere Achtung vor ihrer Kirche als Viele, die sich zu ihr bekennen. Soll mein Respekt aber so weit gehen, daß ich als Maler keinen Stoff behandeln soll, der für sie nur irgend etwas Mißfälliges hat? In Beziehung auf mein Bild mag ich weder für die eine noch die andere Partei etwas gethan haben; legt man mir es so aus, wie's geschieht, so hat man es auch zu verantworten.

Was die Nachricht, als ob ich mit meiner Frau diesen Sommer eine Reise nach Frankfurt machen würde, anbelangt, so sehe ich mich abermals genöthigt zu protestiren, indem jenes nur Vermuthung sein kann.

Von ihrer freundlichen Einladung Gebrauch zu machen wird mir diesen Sommer schwerlich möglich sein, da ich bereits wieder an einem größeren Bilde[2]) beschäftigt bin.

Mit der Bitte, mir Ihr geneigtes Andenken zu erhalten zeichne ich mich der ausgezeichnetsten Hochachtung

Ihr

ergebenster

C. F. Lessing.

Der hier mitgeteilte Brief ist überhaupt von Wichtigkeit und trägt noch überdies zur Klärung eines sehr verbreiteten Irrtums über den Titel des in dem Briefe erwähnten Bildes bei, welches nicht „Huß vor dem Konzil", sondern besser „Huß zu Kostnitz" genannt wird, da (Lessing sprach dies sogar gegen Müller von Königswinter u. a. deutlich aus) nicht

1) Im Januar hatte das Städelsche Institut zu Frankfurt a./M. das große Gemälde Lessings: „Huß zu Kostnitz" angekauft (8000 Rchsthlr.). Am 9. Februar schrieb Lessing an Dr. Kestner in Frankfurt, um ihm anzuzeigen, wie er es mit den Wechseln gehalten haben will „in Betreff der Summe von 8000 Rthl." Kestners vermutliche Antwort darauf vom 15. Febr. (siehe den Anfang des mitgeteilten Briefes) oder Lessings uns vorliegender Brief an den Doktor ist allerdings nicht im Tagebuche verzeichnet, doch macht der Inhalt des Briefes unsere Vermutung fast zur Gewißheit.

2) Es ist das große Gemälde: „Kaiser Heinrich V. vor dem Kloster Prüseningen". Von der Entwickelungsgeschichte dieses Gemäldes, das auf der Berliner „Lessingausstellung" des Jahres 1880 als Eigentum der Kunstsammlung des Königs Georg von Hannover angeführt war, kann nach den Angaben des Tagebuches folgendes mitgeteilt werden: nachdem Lessing im Januar 1843 die Farbenskizze vollendet hatte, begann er im Herbste desselben Jahres die Untermalung des Bildes und vollendete sie am 30. Oktober. Im folgenden Jahre am 10. September war das Bild fertig.

das Konzil sondern eine vorbereitende Sitzung dargestellt ist. Die letzte Auflage des „Verzeichnisses der öffentlich ausgestellten Kunstgegenstände des Städelschen Kunstinstitutes“ von 1879 bringt schon eine Notiz in diesem Sinne.

Unter den uns vorliegenden Briefen aus den nächsten Jahren ist einer von besonderem Interesse, der auf jene Unterhandlungen Bezug hat, die das Städelsche Institut in Frankfurt mit Lessing wegen einer Professur angeknüpft hatte. Die Datirung des Briefes ist, was die Jahreszahl anbelangt, unrichtig, läßt sich aber aus dem Inhalte des Schriftstückes und den von uns zur Erläuterung des ersten Briefes gegebenen Anhaltspunkten leicht und sicher berichtigen.

Lessing schrieb: „Frankfurt. d. 10. Aug. 1836“ (recte 1846)

Liebste Ida

Seit gestern Abend sind wir von Oberrode von der Jagd zurückgekehrt, Alle wohlbehalten und ohne weiteren Erfolg von der Jagd gehabt zu haben, als daß wir die Zeit über vergnügt gelebt haben. Die Blattzeit, welche bereits in Hahnstätten ihr Ende erreicht hatte, konnte daher bei dem viel geringeren Rehstande zu Oberrode und der Umgegend kein viel besseres Resultat liefern, als wir es erlebt; die Rehböcke pflegen nach dieser Periode sich sehr geheim zu halten, was ihnen auch niemand verargen kann, daher meistentheils alles Pürschen vergeblich ist. Einen Hasen, der mir in einem Treiben zulief fand ich für gut mit meiner Büchse zu erlegen, um einigen Zweiflern, die dieses Instrument verleugneten, zu beweisen, daß sie in unserer Zeit zu sehr verkannt wird; ebenso wie uns die Jagd auf Rehe nicht glücken wollte, ging es auch mit den Hirschen, die nicht einmal zu Hause waren.

August, der erst in den letzten Tagen nachkam, hatte mir Deinen lieben Brief mitgebracht; so sehr er mich erfreut so sehr bekümmert er mich aber auch, um so mehr da Du die Veranlassung zu Deinem Unwohlsein nur unbestimmt angibst. Ob Dr. Winckel recht hat, muß sich bereits bewiesen haben, sollte Deine Vermuthung aber, die ich glaube errathen zu haben, die wahre zu sein, was ich jedoch Deinetwegen nicht wünschen mag, läßt sich leider nichts mehr ändern. In Zukunft wollen wir dan vorsichtiger sein. Otto wird die Partie nach Röhnsaal hoffentlich nicht geschadet haben.

Daß ich erst heute Dir schreibe, ist nur zufällig weil es von der Jagdverordnung des Onkle's abhing, wenn wir wieder zurückzukehren hatten, wohl aber denke ich daran, daß wir heute 5 volle Jahre glücklich mit einander verlebt haben;[1]) das erste Glas was ich heute trinke soll auf Dein Wohl geleert werden!

Nun noch einige Worte über die Frankfurter Angelegenheit. Dr. Hoffmann hat mir im Namen der Administration ungefähr Folgendes mitgetheilt: 1.) Die Professur über die Historien- und Landschaftsmaler, deren Zahl nicht viel mehr sein soll als 8. 2.) 2000 Gulden Gehalt 3.) Entschädigung meines Atelier's in Düsseldorf 4.) ein für mich geeignetes im Institut und 5.) wahrscheinlich auch eine Entschädigung für meinen Umzug, dies muß jedoch erst von der Verwaltung genehmigt werden, weil sie ihm hierüber nichts gesagt hatte.

Nach diesen Mittheilungen erklärte ich ihm, daß ich mir noch einige Bedenkzeit ausbitten müsse; im Grunde genommen bin ich aber entschlossen, sie anzunehmen, wenn sich 4) so verhält, wie ich es nöthig für meine Bilder brauche; ich werde nachher gleich hingehen um das Fragliche in Augenschein zu nehmen; No. 5.) wäre auch sehr wünschenswerth. Wenn ich diese Geschichte hätte voraussehen können, so hättest Du jedenfalls die Reise mitmachen müssen; obgleich Du zwar in Deinem Briefe erklärst, mit meinen Beschlüssen übereinstimmen zu wollen, so wäre es doch besser, wenn wir uns darüber gleich besprechen könnten. Doch wird sich dieß demohngeachtet noch thun lassen, indem ich erst bestimmt von Düsseldorf zu antworten gedenke, was mir auch der Onkle gerathen hat. Der Onkle verreist morgen oder übermorgen, ich kann demnach nur noch sehr kurze Zeit ausbleiben, es ist aber leicht möglich, daß sich die gegenseitigen Verhandlungen noch hinziehen könnten, deßhalb schreibe ich Dir den Tag meiner Ankunft noch nicht. Ich habe außer Hoffmann Becker u. Müller noch Niemanden hier besucht; dieß soll erst heute geschehen; Mumm war neulich noch in Schwalbach wird aber jetzt wohl zurück sein. Meine Rückreise muß ich noch über Wiesbaden nehmen, weil ich die bestellten Kleider noch anzuprobiren habe. (Frack, 2 Paar Hosen eine weste und einen grünen Rock). Nun liebstes Kind ist es gut, wenn ich aufhöre mit Schreiben, denn ich muß noch meine Büchse putzen, bevor ich ausgehen kann. Meinen Wunsch, Dich, die Kleinen[2]) und Alle recht wohl und munter wiederzusehen, werde ich sobald wie möglich in Erfüllung zu bringen suchen.

Stets

Dein treuer Carl.

---

1) Bei Berücksichtigung der Thatsache, daß Lessings Hochzeit am 10. Aug. 1841 stattgefunden hat, ergiebt also eine einfache Rechnung, daß dieser Brief im Jahre 1846 geschrieben worden sei.

2) Bertha und Otto; erstere geb. 13. Nov. 1844, letzterer am 24. Febr. 1846.

Dieser Brief findet sich, ebenso wie die ganze Reise, auf welcher er geschrieben, im Tagebuche Lessings registrirt; dort heißt es auch: „Donnerstag den 13. Aug. War Dr. Kestner im Namen der Verwaltung bei mir um mir mitzutheilen, daß dieselbe gesonnen sei, mir sogleich ein Atelier an das Institut (im Garten) anzubauen. Die Angelegenheit mit dem Institut ist demnach mündlich entschieden, da mir nun alle Hauptpunkte sehr annehmbar sind". Am nächsten Tage reiste Lessing von Frankfurt ab über Wiesbaden nach Gummersbach, wo er am 17. August anlangte; am 24. August kehrte er nach Düsseldorf zurück. Dies entnehmen wir dem Tagebuche, worin wir dann wieder lesen: „Dienstag d. 3. Aug" (NB. soll unzweifelhaft „Sept" heißen) „Habe ich meine Antwort auf den Brief von Dr. Kestner, durch den ich die Instruktion meiner zukünftigen Stellung am Institut zu Frankfurt a./M. erhalten zur Post gefördert. Von dieser Antwort befindet sich eine Kopie in meinen Händen".[1])

„Die Instruktion habe ich unmöglich gleich unterzeichnen können, indem erst noch 7 Punkte zwischen uns erledigt werden müssen."

Bis zum 27. September wird nun die Angelegenheit im Tagebuche nicht mehr erwähnt, an diesem Tage aber gleich die endgiltige Erledigung notirt; es heißt: „Sonntag d. 27. Sept. Habe ich an die Administration nach Frankfurt a/M geschrieben, worin ich ihr meine Erklärung gebe, die Stellung daselbst nicht anzunehmen, weil u. s. w. diesen Brief habe ich in den des Onkle Jügel eingeschlossen".

Die Unterhandlungen scheinen also an den „7 Punkten" gescheitert zu sein; die näheren Gründe der Absage konnten wir bisher nicht ermitteln. Ein in dieser Angelegenheit an die Leitung des Städelschen Kunstinstitutes gerichtetes Schreiben wurde von Herrn Inspektor G. Malß freundlichst dahin beantwortet, daß sich im Archive des Institutes keine diesbezüglichen Dokumente erhalten hätten. Malß spricht übrigens die Vermutung aus, man habe in Düsseldorf von Freundes Seite alles aufgeboten, um den berühmten Künstler dort festzuhalten.

Unter den von uns mitgeteilten Briefen war einer von Wichtigkeit in Bezug auf Lessings Hussitenbilder, der nachstehende ist es bezüglich seiner Lutherbilder.

Der Brief ist auf einer jener Reisen geschrieben, welche Lessing alljährlich zum Zweck landschaftlicher Studien oder einer größeren Jagd wegen oder (wie es diesmal geschah) zum Zweck von Vorarbeiten für ein großes Geschichtsbild, alljährlich zu machen pflegte. Die Reise, auf welcher nachfolgender Brief geschrieben ist, dauerte vom 10. Juni bis zum 15. August 1852; am erstgenannten Tage notirt sich Lessing in sein Tagebuch: „Heute Morgen 9 Uhr trete ich meine Reise nach dem Harz und Wittenberg in Gesellschaft von Whitridge an". Auf diese Reise nun bezieht sich das folgende Schriftstück:

Halberstadt d. 11 July 1852

Liebste Ida.

Endlich, es ist Sonntag morgen, komme ich dazu Dir Nachricht von mir geben zu können. Unsere Reise hieher bietet nichts, was der Erwähnung werth wäre, daß wir von Hitze viel auszustehen gehabt, kannst Du Dir leicht denken. Hier angekommen legten wir uns gleich um noch ein Paar Stunden zu schlafen, es war gegen 6 Uhr morgens, als wir heruntergekommen, fanden wir die 3 G. B. u. S. beim Kaffee sitzen, die sehr erfreut über unsre Ankunft waren, es wurde sogleich von ihnen beschlossen die Reise fortzusetzen, ich bin aber wie Du siehst hiergeblieben, aus Gründen, welche Dir bekannt sind; gern hätte ich Whitridge bei mir behalten, wozu er auch eigentlich mehr Lust zeigte als mit den Andern nach Michelstein zu gehen, denn er hatte ein großes Wohlgefallen an der hiesigen Architektur, die seine Vorstellung bei weitem übertroffen; doch konnte ich ihm nicht rathen bei mir zu bleiben, weil meine besondern Zwecke sich nicht mit den seinigen auf längere Zeit vertragen könnten. Lucanus hat mich gleich ausquartiert, und thut alles Mögliche mir die Zeit meines hiesigen Aufenthalts so angenehm und nützlich wie nur möglich zu machen, so daß es mich fast in Verlegenheit setzt.

Auch ein alter Bekannter aus der früheren Düsseldorfer Zeit Haßenpflug[2]) von dem wir den Kreuzgang besitzen, begleitet uns auf fast allen Wegen; den ersten Abend waren wir bei ihm eingeladen. Gestern Morgen habe ich auch den alten Ober-Dom-Prediger König besucht, mit dem ich

1) Liegt uns nicht vor; auch ist uns die Art der Instruktion nicht bekannt.

2) Der Architekturmaler K. G. Adolph Hasenpflug (geb. Berlin 1802, gest. 1858) lebte seit 1830 in Halberstadt, von dessen Dom er mit Vorliebe die Motive zu seinen Bildern entnahm. Vergl. Nr. 111, 112, 113 der Berliner Nationalgalerie.

einen Theil seiner Luther-Sammlung durchgesehen, so interessant und vielseitig dieselbe ist, so ist's doch eine große Anstrengung bei der Hitze so unzählige Portraits zu besehen, unter denen natürlich eine Menge Schund sich befindet; sie ganz durchgehen zu wollen, würde viele Tage erfordern, so beschränke ich mich nur auf diejenigen Mappen, welche direkten Bezug auf mein Bild[1]) haben können. Unter seinen Bildern finde ich nichts, was ich zu kopiren hätte, denn diejenigen Reformatoren über die ich gern in Bezug auf die Farbe Aufschluß haben möchte, sind keine dabei. Was meine alte Ansicht von Wittenberg betrifft, welche ich irrthümlich für eine solche aufgezeichnet, so habe ich durch Königs Sammlung herausgebracht, daß sie nicht Wittenberg sondern Nürnberg darstellt; ein Irrthum, der sich leicht ändern läßt sobald ich nur eine authentische Ansicht von Wittenberg auftreiben werde. Heut Morgen gehe ich wieder zu König und hoffe das Nöthigste zu beendigen. Sie rathen mir alle hier erst die Hartzreise zu bedenken, bevor ich nach Wittenberg gehe, besonders des Wetters wegen, was ich schon wegen Schmidt u. Whitridge thun werde, denen es sonst weh thun möchte.

Es wäre mir überhaupt lieb, könnte ich mir die Reise nach Wittenberg ersparen, denn ich habe so Manches darüber gehört, was mir eben keine Hoffnung macht, es wird mir aber doch nichts anderes übrig bleiben. Die Natur ist allein schon in hiesiger Nachbarschaft so interessant, daß hier wochenlang Studien zu machen wären; die beiden Nachmittage haben wir zu derartigen Ausflügen benützt; heute Nachmittag soll es wieder wohin gehen, ich bin ganz damit einverstanden, denn das Viele sehen macht einen des Morgens kaput.

So eben kommt Guhde,[2]) und muß wegen der traurigen Nachricht über Kappeln in einer halben Stunde zurück, dem ich diesen Brief gleich mitgeben kann, deßhalb entschuldige, wenn ich jetzt schließe. Nun liebste Seele gib mir bald Nachricht wie es mit Dir und den Kindern geht. Lebe recht wohl!

Wenn Du schreibst, so adressire an Dr. Lucanus hierselbst. Stets Dein

treuer Karl."

Von den Briefen aus den letzten Dezennien von des Malers Leben eignen sich sehr wenige für die Veröffentlichung, weil darin vielerlei Familienangelegenheiten, welche die noch lebenden Verwandten des Künstlers betreffen, berührt werden, und zudem die für uns interessantesten Stellen, nämlich die, welche sich auf Lessings Kunst beziehen, in diesen Briefen noch seltener werden als in den früheren. Wir brechen daher unsere Mitteilungen mit dem Jahre 1852 ab.

Notiz.

Die Fächerverkäuferin, Gemälde von Alessandro Zezzos. Das Bild, welches wir unsern Lesern in einer hübschen Radirung von W. Woernle vorlegen, ist bereits im vorigen Jahrgange der Zeitschrift rühmend erwähnt und gebührend gewürdigt worden, und zwar in dem Berichte über die Mailänder Ausstellung auf Seite 385. Eines besonderen Commentars bedarf die Darstellung nicht, die uns auf einen der kleineren freien Plätze (Campi) Venedigs versetzt und uns zum Zeugen einer Straßenscene macht, die von dem Künstler gut beobachtet und in lebendiger Weise wiedergegeben ist.

---

1) „Luther die Bannbulle verbrennend". Es sei uns gestattet, von der Entstehung auch dieses Bildes, das zwar an räumlicher Ausdehnung nicht einmal die Hussitenpredigt erreicht, dagegen durch seine koloristische Stimmung und technische Vollendung unter Lessings Bildern einen ganz besonders hervorragenden Platz einnimmt, einige Worte zu sprechen. Am 16. Nov. 1852 beginnt Lessing das Gemälde zu untermalen. Er fährt damit fort bis zum 23. Dez. Der 30. März des folgenden Jahres sah die Vollendung des Bildes. Danach war es einige Tage in Düsseldorf zu Gunsten des Künstlerunterstützungsvereines ausgestellt und gelangte dann um 5000 Rthlr. an Herrn Nottebohm, in dessen reizender Galerie zu Antwerpen sich das Bild noch heute befindet.

2) Recte: „Gude".



A. Zezzos pinx.

W. Woernle sculp

DIE FÄCHERVERKÄUFERIN



Adolf Menzels Illustrationen
zu den Werken Friedrichs des Großen.

Mit Illustrationen.



Grumbkow.

Dreiunddreißig Jahre lang sind die geistvollen Blätter, mit welchen Menzel die auf Befehl König Friedrich Wilhelms IV. veranstaltete Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen geschmückt hat, der Öffentlichkeit entzogen gewesen. In wenigen Exemplaren gedruckt, war diese Ausgabe dazu bestimmt, als ein besonders ehrenvolles Geschenk des Königs fürstlichen Personen und Staatsmännern überreicht zu werden. Nur die Büchersammlungen der königlichen Schlösser und einige öffentliche Bibliotheken erfreuten sich außerdem noch des köstlichen Besitzes, welcher in dreißig Folianten eine Fülle von erhabenen und tiefsinnigen Gedanken umschloß, aus denen ein geistesverwandter Künstler die fruchtbarsten Anregungen geschöpft hatte.

Jetzt, nach einem Menschenalter, ist dieser einzige Schatz gehoben und einer, wenn auch vorerst nur beschränkten, Öffentlichkeit übergeben worden. Die Holzstöcke sind Staatseigentum und befinden sich in der Verwahrung des königlichen Kupferstichkabinets. Nachdem die Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers eingeholt worden war, hat die Kunsthandlung von R. Wagner in Berlin die Erlaubnis erhalten, dreihundert von der kaiserlichen Reichsdruckerei auf chinesischem Papier angefertigte Abdrücke der 200 Stöcke mit einem jedes Blatt erläuternden Texte von Ludwig Pietsch, dem wärmsten Fürsprecher des Künstlers, in den Handel bringen zu dürfen. Der Preis dieser vier Bände umfassenden Publikation ist in Anbetracht der beschränkten Auflage ein so hoher, daß es auch jetzt noch das Privilegium weniger Bevorzugter sein wird, in den Besitz dieses Schatzes zu gelangen.

Menzel hatte eben seine Zeichnungen zu Kuglers Biographie des großen Königs vollendet und damit auf das glänzendste bewiesen, wie tief er in den Geist der friedericianischen Zeit, in den Geist Friedrichs und seiner Helden eingedrungen war, als ihm der Auftrag zu Teil ward, noch unmittelbarer mit dem Geistesleben, mit den intimsten Sinnes- und Meinungsäußerungen des königlichen Philosophen in Verbindung

zu treten. Die Oeuvres de Frédéric le Grand sollten freilich nicht in dem Sinne illustrirt werden wie Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. Der Zeichner sollte sich auf kleine Vignetten beschränken, welche die Rolle von den Druck angenehm unterbrechenden Ornamenten zu spielen hatten. In dieser Absicht war dem Künstler eingeschärft worden, mit seinen Zeichnungen nicht den Raum von zwölf Centimetern in der Höhe und Breite zu überschreiten. Menzel hat den Zwang, unter welchem er damals arbeiten mußte, in der Titelvignette zu der neuen Ausgabe sehr anmutig und geistreich persiflirt. Innerhalb einer Rokokokartusche, welche aus dem Muschelwerk heraus komponirt ist, müht sich ein kleiner Genius zwischen den ausgespreizt dastehenden Schenkeln eines Zirkels vergebens ab, den Raum durch Auseinanderdrängen der Schenkel zu vergrößern und seine Schwingen frei zu entfalten. Aus dem Kopfe des Zirkels schaut ein Mondgesicht mitleidig-ironisch lächelnd auf den zornigen Knaben herab.

Diesem Zwange, der damals dem Künstler unleidlich genug vorkam, verdanken wir eine Reihe der köstlichsten Meisterwerke der Holzschneidekunst, welche auch heute, wo der Xylograph mit ungleich vollkommneren Instrumenten arbeitet, hinsichtlich der Feinheit und Klarheit der Linien und der malerischen Kraft noch nicht übertroffen worden sind. Es ist bekannt, daß Menzel das Verdienst in Anspruch nehmen darf, dem deutschen Holzschnitt, dessen Entwickelung länger als ein Jahrhundert hindurch unterbrochen worden, der so gut wie ganz untergegangen war, wieder neues und kräftig keimendes Leben eingeflößt zu haben, nachdem die Gebrüder Unger und Friedrich Wilhelm Gubitz in Berlin eine vorbereitende Grundlage dazu geschaffen hatten. Ein Schüler des letztern war Friedrich Unzelmann, mit welchem die durch Menzel inaugurirte zweite Glanzperiode des deutschen Holzschnittes anhebt. Er, Otto und Albert Vogel und Kretzschmar schnitten die Illustrationen zur „Geschichte Friedrichs des Großen", und die drei ersteren wurden auch nebst H. Müller ausersehen, die Zeichnungen zu den Oeuvres de Frédéric le Grand zu schneiden. Sie entledigten sich ihrer Aufgabe in so vollkommener Weise, daß der schwer zu befriedigende Menzel ihnen die Anerkennung nicht versagen konnte, daß sie „im Gehorsam gegen den Strich seiner Zeichnung das Höchste geleistet". Ihre Facsimileschnitte erhalten also durch dieses Zeugnis fast den Wert der Zeichnungen selbst, welche die Radirnadel nicht feiner hätte übersetzen können, als es das Schneidemesser gethan hat. Neben der Feinheit der Zeichnung, welche gleichwohl die Natur des Holzschnittes nirgends verleugnet, bewundern wir die Kraft des Tons, die energische Betonung von Licht und Schatten, welche jedem Blatte einen ausgeprägt farbigen Charakter verleiht. Dies ist um so höher anzuschlagen, als die künstlerische Umgebung, in welcher Menzel und seine Interpreten vor vierzig Jahren arbeiteten, nichts weniger berücksichtigte als das Malerische und Charakteristische der äußern Erscheinung. Innerhalb der gleichzeitigen Kunstentwickelung völlig isolirt, gingen Zeichner und Xylographen unerschrocken ihren eigenen Weg und haben es dadurch erreicht, daß ihre Schöpfungen, aus dem zeitlichen Zusammenhange herausgelöst, dem Verständnis aller Zeiten und Völker nahegebracht werden können, ohne daß der wandelbare Geschmack des Tages ihrer eigentümlichen Schönheit Eintrag thut.

Die größte Fülle des Lebens in den kleinsten Raum zu bannen, das ist der Vorzug, welchen Menzel mit den niederländischen Sittenmalern teilt, und der ihm wie diesen den Beifall der kommenden Jahrhunderte sichert, wie er auch ihm und Knaus allein von den deutschen Künstlern die uneingeschränkte Bewunderung der Franzosen erzwungen

hat. Nirgends zeigt sich aber dieser Vorzug Menzels in einem höheren Grade und in einem reineren Lichte als in den Zeichnungen zu den Werken Friedrichs des Großen, welche selbst demjenigen, der den Meister gründlich zu kennen vermeinte, neue Seiten desselben offenbaren. Der gegenwärtigen Generation erscheint Menzel gewöhnlich nur als der sarkastische Sittenrichter, welcher seine satirischen Blitze mit einer fast dämonischen Schadenfreude auf die Schwächen und Verkehrtheiten der menschlichen Gesellschaft schleudert, welcher erbarmungslos die Welt entgöttert und den Dogmatikern der idealen Schönheit mit seinem herzlosen Positivismus gegenübertritt. Er ist nicht immer dieser strenge Realist gewesen, sondern es hat Zeiten gegeben, wo auch er der Schönheit und Anmut des Weibes, welches auf den Schöpfungen seiner letzten Jahre durchschnittlich sehr schlecht weggekommen ist, seinen Tribut dargebracht hat. So stellt eines der graziösesten und geistreichsten Porträts, an welchen die Sammlung äußerst reich ist, die Marquise von Pompadour in einem wundervoll komponirten Rokokorahmen dar. Es dient als Vignette zu einem fingirten, in Wahrheit von Friedrich selbst 1758 im Lager von Schönfeld verfaßten Briefe der Maitresse Ludwigs XV. an die Kaiserin Maria Theresia, in welcher die üppige Frau als Sprecherin zu Gunsten der freien Liebe und der Sittenlosigkeit auftritt. Der Künstler hat sehr fein auf diesen Inhalt hingedeutet, indem er dem Schnitzwerk des Rahmens erotische Scenen einverleibte, welche in kleinen, höchst lebendig und zart modellirten Figürchen die Orgien des Hirschparks wiederspiegeln. In dem „Briefe über die Erziehung von einem Genfer" (1770) spricht sich Friedrich mißbilligend über die zunehmende Verweichlichung der Adeligen aus, die sich dem Militärdienst zu entziehen trachten, und knüpft daran warnende Betrachtungen über die Zukunft der Nation. In seiner Vignette zeigt Menzel, wie gerechtfertigt diese Befürchtungen waren. Auf einem Felsen sitzt die gekrönte Germania, ein halbnacktes Weib von stolzen, schönen Formen, die mit plastischer Kraft herausgearbeitet sind, und bebt vor schwarzen Wetterwolken zurück, aus welchen ihr Blitze entgegenflammen, deren Windungen die unheilvolle Jahreszahl 1806 bilden.

Zu unserer großen Überraschung erfahren wir auch aus diesen Zeichnungen, daß der berufenste Maler des Rokokozeitalters zugleich nicht nur ein Bewunderer, sondern auch ein gründlicher Kenner der Antike ist, der sich so tief in ihren Geist versenkt hat, daß ihm antike Kompositionen idealen Charakters nicht minder gelingen als die geistsprühenden Porträts der Philosophen, Schriftsteller und Krieger des 18. Jahrhunderts. Einmal schildert er die Genügsamkeit und die Unabhängigkeitsliebe d'Alemberts, der nicht für eine jährliche Pension von 12000 Thalern an den Hof Friedrichs gehen wollte und der später sogar einen Jahrgehalt von 100000 Franken, den ihm der Petersburger Hof bot, mit gleicher Entschiedenheit ausschlug, unter dem Symbole des in seiner Tonne glücklich hausenden Diogenes, welchem Alexander vergebens seine Anerbietungen macht. Ein Brief Friedrichs an seinen geliebten Bruder Heinrich, der ihm in den schwersten Momenten seines Lebens als treuer Freund und Berater zur Seite stand, giebt dem Künstler die Gelegenheit, das Verhältnis der beiden Brüder unter den Bildern des Herkules und des Iolaos zu schildern, welche die sieben Köpfe der Hydra bekämpfen, indem der eine die Köpfe abschlägt, während der andere die Stumpfe mit einer Fackel ausbrennt: eine prachtvoll dramatische Komposition, die aber an Tiefe des Ausdrucks und ergreifender Stimmungsgewalt noch durch die Vignette zum Briefwechsel Friedrichs mit dem Marquis d'Argens übertroffen wird. Um dessen Verhältnis

zum Könige als Tröster und Freund im Unglück zu charakterisiren, führt uns Menzel eine Scene aus einem römischen Circus vor. Ein Gladiator, welcher zwei Feinde zu Boden geschlagen hat, stützt sich todmüde auf sein Schwert. Während die Zuschauer sich alle bis auf einen von dem Schauspiel abwenden oder miteinander diskutiren, faßt dieser eine, ein würdiger Greis, mit der Linken die Hand des jungen Gladiators und legt die Rechte tröstend auf seine heiße, schweißtriefende Stirn.

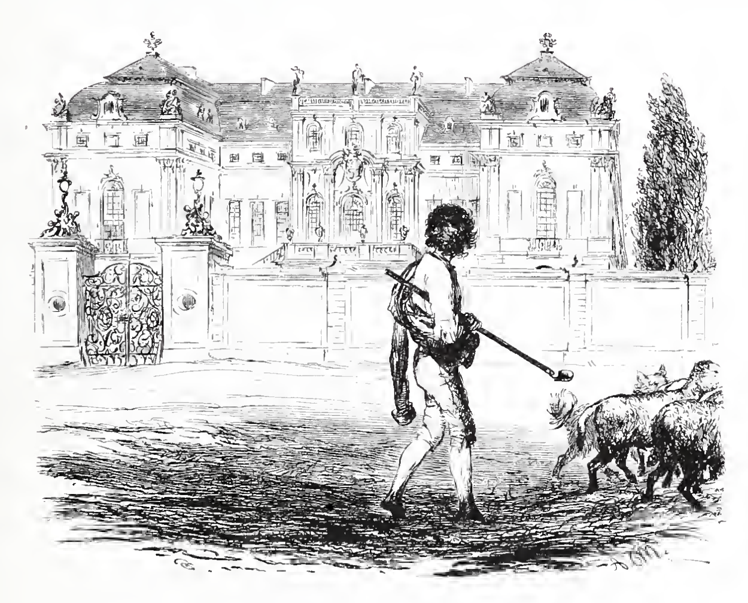
Aus diesen Beispielen geht schon hervor, mit welchem Aufwand von Geist Menzel seine Aufgabe gelöst hat. Weit entfernt, sich sklavisch an den Text zu halten, hat er oft genug die Gedanken des königlichen Autors weiter ausgesponnen und fortgeführt,



Schlacht bei Freiberg.

hat er eine flüchtige Wendung benutzt, um ihr einen für seinen Zeichenstift fruchtbaren Moment abzugewinnen. Nicht selten ironisirt er sogar die Worte Friedrichs und, wenn er glaubt, daß Friedrich ein ungerechtes Urteil ausgesprochen hat, kritisirt er dasselbe in seiner Zeichnung und giebt seinen Protest durch die schneidige Beredsamkeit seines Griffels zu erkennen. In der Epistel an de la Motte-Fouqué ruft Friedrich aus: „Ach! wie kann man in diesen Tagen, wo unser glückliches Geschick uns einen lebhafteren, glänzenderen Apollo gab, um Homer völlig auszulöschen, — wie kann man, im Besitz eines Voltaire, ihn geringschätzend, einen Augenblick diesen sich immer wiederholenden alten Schwätzer bewundern, den ein Sterblicher kaum ohne Gähnen zu lesen vermag." Dagegen protestirt Menzel, indem er eine der zopfigsten Figuren von Sanssouci, die von Schlangen umwickelte Kleopatra, neben die erhabene, ruhige Schönheit des Ilissostorso vom Parthenongiebel stellt, auf welchen ein Stutzer in der Tracht des Rokoko-

zeitalters geringschätzig herabblickt. Noch schärfer ist der Protest in der Vignette zur Epistel über die Freiheit an Mylord Baltimore (1739) ausgedrückt, in welcher Friedrich nur Locke und Newton als die Repräsentanten des freien Forschergeistes feiert, während er die „deutschen Barbaren“ neben den Engländern nicht gelten lassen will. Diesem ungerechten Urteil gegenüber stellt Menzel neben Newton und Locke die Porträts von Kepler und Kopernikus als ebenbürtig hin. In diesen und in den zahlreichen anderen Porträts entfaltet Menzel eine ganz ungewöhnliche Kraft und Feinheit ausführlichster Charakteristik. Nach dem am Eingange dieses Aufsatzes mitgeteilten Bildnisse Grumbkows, welcher den Vermittler zwischen dem strengen Könige und dem Kronprinzen spielte und namentlich die Besorgung des Briefwechsels in seinen Händen hatte, können unsere Leser sich selbst ein Urteil bilden. Welch ein Zug scharfer und doch im Grunde gutmütiger Ironie umspielt den energisch geschnittenen Mund! Aus der Zahl der übrigen Bildnisse



heben wir die des Grafen Albert Wolfgang von Schaumburg-Lippe, des Historikers Charles Rollin, welches ganz in der gravitätischen Manier eines Masson und Nanteuil aufgefaßt ist, des Generalpostmeisters Grafen Gotter, Rousseau's, des Malers Pesne und der in einer Vignette vereinigten, den „jungen Kriegern“ als Muster vorgehaltenen Kriegshelden Cäsar, Moritz von Oranien, Gustav Adolf, Turenne und Prinz Eugen hervor.

Ein Meisterstück seiner Ironie liefert auch die Vignette zu der an de la Motte-Fouqué adressirten „Instruktion für die Generalmajors der Kavallerie“ vom Jahre 1759, in welcher der Maler den königlichen Feldherrn auf eine Lücke in seiner Instruktion aufmerksam macht. Ein Kavallerist sitzt am Boden mit verwundetem Bein, von welchem er den Stiefel abgeschnitten hat, während sein Pferd am rechten Hinterfuße durch einen Schuß außer Aktion gesetzt ist. „Was thut der Kavallerist in solchem Falle?“ fragt der Maler. Die Instruktion giebt darauf keine Antwort. Daß die militärischen Scenen mit höchster Lebendigkeit dargestellt sind, ersehen unsere Leser aus der zum 16. Kapitel der Geschichte des siebenjährigen Krieges gehörenden Vignette, welche den Sturmangriff preußischer Infanterie auf die Redouten auf den Höhen des Kuhbergs in der Schlacht bei Freiberg 1762 schildert. Bald entrollt er auf kleinem Raume ein

reich bewegtes Bild aus dem Kriegerleben, wie in den Seydlitzschen Kürassieren auf dem Schlachtfelde von Zorndorf, oder in den Soldaten auf dem Marsche, welche durch die Offiziere der Instruktion gemäß vom Wassertrinken abgehalten werden. Bald zeigt er das Leben des Kriegers von seiner tragischen Seite, indem er, um die Wirkung des Kartätschenfeuers der avancirenden Artillerie zu schildern, ein in das Dunkel der Nacht gehülltes Schlachtfeld mit Toten und Verwundeten darstellt, oder indem er uns die ergreifenden Abschiedsscenen am Massengrabe gefallener Kameraden vor Augen führt.

Wie groß die schöpferische Kraft ist, mit welcher Menzel die Gedanken des Königs in die Ausdrucksmittel seiner Kunst zu übertragen gewußt hat, dafür bietet eine Vignette zur „Geschichte meiner Zeit" einen interessanten Beleg. Friedrich sagt da an einer Stelle: „In dieser Krise (bald nach dem Antritt der Regierung) beschloß der König, sich aller Mittel zu bedienen, um seine Stellung zu einer furchterweckenden zu machen . . . . In dieser Lage erwartete er die Ereignisse, welche es dem Glück gefallen würde, für ihn geschehen zu lassen, um sich selbst die Gerechtigkeit zu verschaffen, welche die Anderen ihm verweigerten." Diese Worte haben Menzel die Anregung zu einer großartigen Komposition gegeben, in welcher trotz der Kleinheit des Umfangs ein Stück vom Historienbild im großen Stile steckt. Der König steht an den Särgen seiner Ahnen, aus welchen die Geister der letzten drei brandenburgisch-preußischen Herrscher, des großen Kurfürsten, Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I. emporsteigen und ihn auszuharren mahnen.

Derselbe Künstler, der es so vortrefflich versteht, aus abstrakten Gedanken einen realistisch darstellbaren Kern herauszuschälen, weiß sich nicht minder glücklich mit der Allegorie abzufinden. In dieses Gebiet spielt schon die höchst originell erfundene Schlußvignette zu der Instruktion für die Artillerie hinein. Aus der Mündung eines Geschützes kommt statt der sicher treffenden Kanonenkugel unter wallendem Rauch der Blitze schleudernde Tod herausgefahren. Um den diskreten Charakter des Briefwechsels zu charakterisiren, welchen der Kronprinz Friedrich mit dem kurfürstlich-sächsischen außerordentlichen Gesandten in Berlin und Petersburg, Grafen von Suhn, unterhielt, der dem Kronprinzen bisweilen Geld verschaffte und ihn über russische Zustände unterrichtete, zeichnet Menzel eine sitzende weibliche Gestalt mit einem Briefpaket auf dem Schoße, welche den Finger auf den Mund legt, und deren große Flügel mit Zeichen bedeckt sind, welche auf die bei diesem Briefwechsel verwendete Chiffreschrift deuten sollen. Zum zweiten Kapitel des siebenjährigen Krieges erscheint in der Vignette die geheuchelte Friedensliebe, eine etwas verwickelte Allegorie, welche Menzel dennoch überaus klar und einfach verkörpert hat, indem er die über die Lande hinfliegende Bellona darstellte, welche ihr Antlitz hinter einer lächelnden Maske verbirgt, in der Linken eine Palme und in der Rechten ein weißes Banner hält, dessen Fahnenstange eine von der Zündschnur umwundene Lunte bildet. In einer Epistel an seinen Bruder Ferdinand (1749) spricht Friedrich über die Wünsche der thörichten Menschen, die immer etwas anderes haben wollen, als sie wirklich besitzen. Menzel versinnlicht diesen Gedanken durch ein Vogelbauer, in welches man für den kleinen Gefangenen Kirschen hineingehängt hat. Doch dieser achtet ihrer nicht, sondern ist ängstlich bemüht, durch die Stäbe des Gitters zu entrinnen, während ein freier Genosse von draußen nach den Früchten im Bauer strebt.

Unsere Schlußvignette, das Porträt des Königs mit einer Porzellanvase davor, ist eine der zartesten Arbeiten, welche die Xylographen zu diesem an Wunderwerken der Holzschneidekunst überaus reichen Werke beigesteuert haben. Da ist das spröde Material

der Holztafel so vollkommen überwunden, daß das Bild dem Eindruck der feinsten Radirung gleichkommt und wie hingehaucht erscheint. Graziös wie die Komposition ist auch der Brief, zu welchem sie gehört. Er ist an die Gräfin von Camas, die Oberhofmeisterin der Königin gerichtet, welcher Friedrich zugleich eine Porzellanvase übersandte, und ist vom 20. November 1762 datirt. „Ich bin an nichts reich", heißt es in demselben, „als an diesem zerbrechlichen Material. Ich hoffe, daß die, welche es empfangen, es für gutes Gold nehmen; denn wir sind Bettler, meine gute Mama, es bleibt uns nur die Ehre, der Mantel, der Degen und — Porzellan."

Wer weiter nichts von Menzel vor Augen bekommt, als diese zweihundert Blätter, der lernt einen Geist von seltener Tiefe, von seltenem Umfang des Wissens kennen, einen Künstler, dem die Antike ebenso geläufig ist wie die Kunst der Rokoko- und Zopfzeit, einen Maler, welcher mit dem Bleistift Interieurs entwirft, die an malerischen Reizen einem Pieter de Hooch nicht nachstehen, der Elephanten und Löwen mit gleicher Sicherheit zeichnet wie die Pferde der preußischen Kavallerie, und der in seinen Landschaften ein tiefinbrünstiges Gefühl für die Schönheit und den Frieden in der Natur offenbart. Man lernt einen Meister des Porträts kennen, welcher die charakteristische Eigentümlichkeit eines Individuums in wenigen Federzügen erschöpft, einen Künstler, der auf zwölf Centimentern im Geviert mehr zu sagen weiß als viele Historienmaler auf großen Leinwandflächen. Und doch bilden diese zweihundert Blätter nur einen kleinen Teil von den Schöpfungen des genialen kleinen Mannes, der heute, wo diese Blätter aus jahrelanger Vergessenheit wieder emportauchen, mit gerechtem Stolze von sich sagen darf, daß die Kraft seines Geistes, die Schärfe seines Auges und die Fertigkeit seiner Hand noch ebenso schnell und leicht seinem Willen gehorchen wie vor vierzig Jahren.

Adolf Rosenberg.



Das Museum Tiberianum in Rom.

Mit Abbildungen.



Fig. 6. Porträtstatue in Marmor.

Seitdem Rom wieder die Hauptstadt von Italien geworden ist, bemüht man sich derselben auch den Anstrich einer modernen Großstadt zu geben, wodurch das Ganze natürlich gewaltige Veränderungen erleidet und an Umfang bedeutend zunimmt. So unvorteilhaft diese Veränderungen und die fast beispiellos dastehenden, geschmacklosen Neubauten für das so überaus malerische und vornehme Rom sind, so helfen sie doch mit, unsere Kenntnis des römischen Altertums zu erweitern. Wo immer der Spaten der Arbeiter in die Erde dringt, fördert er neue Schätze für die Wissenschaft empor, und die Museen werden zu eng, um all die Kunstschätze zu fassen, die ihnen in reichem Maße zufließen.

Die Regulirung des Tiber, die ein längst gefühltes Bedürfnis war, ist eben im vollen Zuge. Ihr fielen ganze Reihen höchst malerischer alter Häuser zum Opfer, und so mancher für das alte Rom pietätvolle Fremde, der seine Lieblingsplätzchen an den Ufern des Flusses wieder aufsuchen will, findet statt dessen gerade Quaimauern oder die Arbeiter eben beschäftigt, dem Strome eine möglichst gerade und gleichmäßig breite Richtung zu geben, der alles im Wege stehende weichen muß. Bei dieser Gelegenheit ist aber mancher interessante archäologische Fund gemacht worden und noch sehr vieles andere steht zu erwarten, so daß heute schon ein ganz neues Museum entstanden ist, welches vorläufig in den Räumen des alten botanischen Gartens in Trastevere aufgestellt wurde und den Namen Museum Tiberianum führt.

Die reichste Fundstätte bietet das rechte Ufer in der Nähe der Farnesina, von der ein großer Teil des Gartens abgegraben werden mußte, sowie weiter den Fluß abwärts. Weitaus die meisten gefundenen Gegenstände sind antik-römisch, nur wenige und meist unbedeutende Objekte stammen aus dem Mittelalter. Gleich wenn wir in das Museum

eintreten, sieht uns ein großer Glasschrank entgegen, der eine Unmasse von kleineren Gegenständen birgt, aus Bronze und Bein, Münzen aller Art, Glas- und Thongefäße sowie Schmuckgegenstände. In einem andern Schranke liegen die Fragmente einer großen Bronzestatue, die reich vergoldet war, leider nur Fragmente, Arme, Füße, Draperieteile — der Kopf fehlt, dagegen steht draußen im Garten ein gewaltiger Sockel mit Säulenstumpf, auf dem die Figur gestanden haben soll.

Unstreitig die interessantesten Objekte sind die Wandmalereien, welche sämtliche Wände der drei Säle bedecken. Sie stammen aus einem Gebäude, welches im Garten

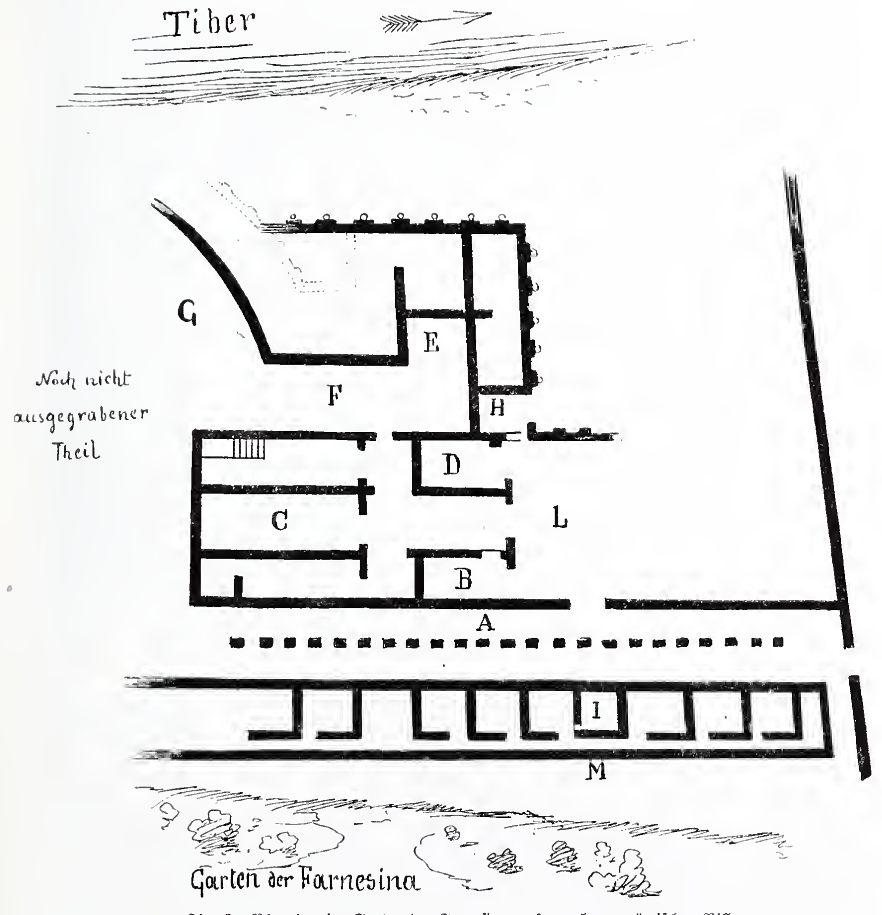


Fig. 1. Plan der im Garten der Farnesina ausgegrabenen römischen Villa.

der Farnesina aufgedeckt wurde (s. den Plan Fig. 1), und dessen Ausgrabung noch nicht vollendet war, als ich die Stätte besuchte. Man vermutet, daß wir es mit dem Wohnhause eines reichen Bürgers zu thun haben, möglicherweise mit dem eines Richters, worauf die Darstellung einer Gerichtsscene auf einem Friese im sogen. schwarzen Zimmer schließen läßt.

Die Wandmalereien zeichnen sich durch besondere Stilreinheit und schöne Ausführung aus. Sie erinnern sehr an die drei bemalten Räume in den Kaiserpalästen, sind aber im ganzen zierlicher und nähern sich in dieser Beziehung den pompejanischen Gemälden, nur daß sie sich durch eine weit exaktere Ausführung und Vornehmheit in der Farbe vor diesen auszeichnen.



Fig. 2. Längswand des sog. schwarzen Zimmers aus dem Raume C des Plans.

Eine ganze Längswand (C) bedeckt eine Wandmalerei auf schwarzem Grunde, welche einen besonders schönen Eindruck macht. Zierliche Säulen tragen ein Gebälk, darunter zieht sich ein Fries hin, worauf in lebendiger und farbiger Darstellung eine Gerichtsscene gemalt ist. Die Säulen verbinden zarte blaßgrüne Laubguirlanden. Die zwischen den Säulen entstehenden Felder zeigen auf schwarzem Grunde leicht hingeworfene Darstellungen, meist ländliche Scenen, leider zumeist bis zur Unkenntlichkeit verwischt (Fig. 2).

Der Portikus (A) ist ähnlich in der Einteilung bemalt gewesen, nur mit dem Unterschiede, daß zwischen den Säulen die Guirlanden fehlen, statt deren ein Bild in die Mitte der Wand auf weißem Grunde eingefügt erscheint. Der Raum F und G ist besonders zierlich und hat durchgehends weißen Grund. Die Säulen, welche das Gebälk tragen, endigen, wie häufig, in Karyatiden, welche die zarten Blumenguirlanden tragen. Über denselben befinden sich Darstellungen verschiedener Art, Landschaften, eine Seeschlacht, Masken und Musikinstrumente ꝛc. (S. Fig. 3.)

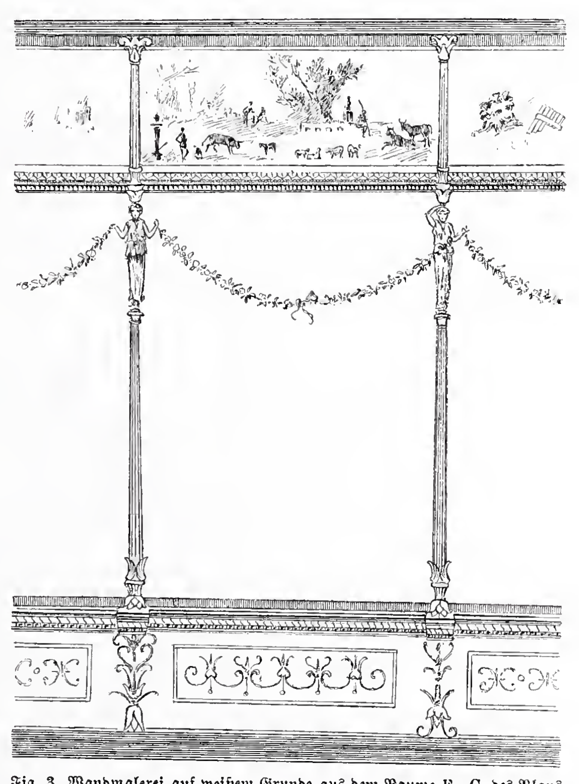


Fig. 3. Wandmalerei auf weißem Grunde aus dem Raume F—G des Plans.

Durch besonderen Reichtum zeichnet sich ein anderer Raum (B) aus, der durch seine reiche architektonische Gliederung und die auf rotem Grunde eingefügten Gemälde sehr an die pompejanischen Wandmalereien erinnert; nur ist es bezeichnend, daß weder hier noch in irgend einer andern dieser Malereien perspektivische Konstruktionen vorkommen, wie in Pompeji fast überall, und es scheint, als ob die perspektivischen Konstruktionen in Pompeji eine Entartung der römischen stilreineren Malerei wären. Diesem Raume eigentümlich sind viele ägyptische Ornamente und Figuren (auf umstehender Zeichnung, Fig. 4, nicht ersichtlich), sowie die Darstellung einer Isis.

Letzterem Raume ähnlich, auf teils rotem, teils violettem Grunde, ist der Raum D bemalt; die darin eingefügten Gemälde sind von besonderer Schönheit (Fig. 5). Von gleicher Qualität sind die Gemälde erotischen Inhaltes in dem Raume E, in welchem die Felder auf weißem Grunde von zierlicher Architektur umrahmt werden.

Fragmente eines gelben Zimmers sind in wenigen Stücken erhalten; es bleibt der nächsten Zeit vorbehalten, noch vieles davon ans Tageslicht zu bringen.

Wenn wir die einzelnen in die gemalte Architektur eingefügten Malereien näher betrachten, so finden wir da zwei verschiedene Gattungen von Gemälden: entweder sind dieselben auf dunklen Grund und in diesem Falle in der Weise gemalt, wie sie uns aus den besten pompejanischen Gemälden bekannt ist, glücklich abgewogen in der Komposition, wenn auch nicht immer mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, oder sie stehen auf

weißem Grunde, sind dann aber fast immer nur mit braunen Linien gezeichnet, ähnlich wie die Zeichnungen auf den griechischen Vasen mit weißem Grunde; nur die Haare und manchmal nebensächliche Gegenstände sind in Flächen gemalt. Der Körper und das Gewand ist nur in Konturlinien gezeichnet und selten, wie z. B. bei Ornamentirung eines Gewandes, eine zweite Farbe verwendet.

Die mit Tonnengewölben bedeckten Räume waren an der Decke mit zierlichen Stuckarbeiten dekorirt, von denen im Museum eine große Anzahl konservirt wird. Es sind

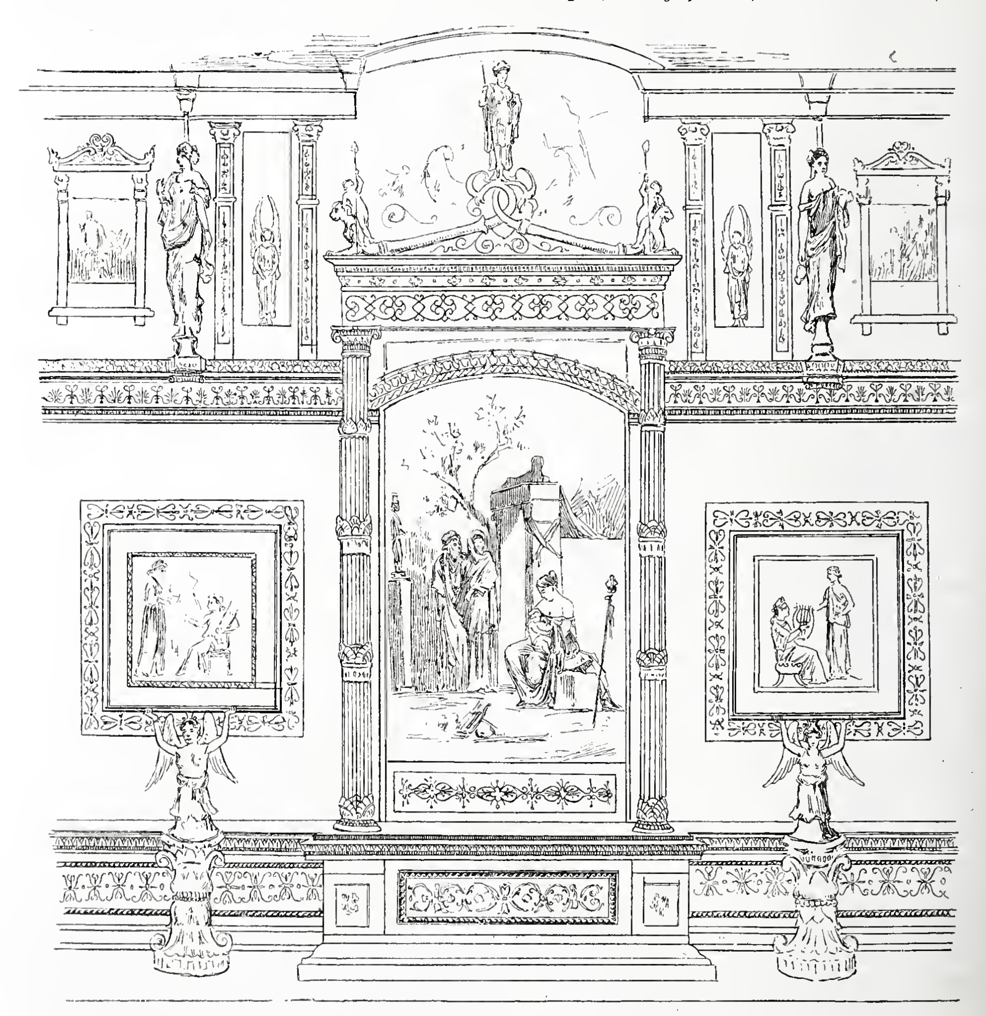


Fig. 4. Wandmalereien auf rotem Grunde aus dem Raume B.

dies vielleicht die am meisten künstlerisch durchgeführten Arbeiten dieser Art, die sich würdig denjenigen anreihen, die man in den latinischen Gräbern sehen kann, sie sind von einer Virtuosität in der Behandlung, die unsere Bewunderung erregt und zeigt, wie allgemein diese Technik in Gebrauch gewesen sein muß, um eine so bedeutende Meisterschaft zu ermöglichen.

Die Einteilung der Decken ist ziemlich einfach, zumeist durch Ochsenaugenstäbe bewirkt, und die dadurch entstehenden Felder sind durch Ornamente, Einzelfiguren oder mythologische Darstellungen gefüllt. Sehr häufig kommen idyllische oder ländliche Scenen vor, durch die wir einen Einblick in das Privatleben des römischen Volkes bekommen;

wir werden nicht müde, bald hier den interessanten Vorwurf, bald dort die Virtuosität des Künstlers zu bewundern, dessen Darstellungen aus der Tierwelt von eingehendem Naturstudium zeugen.

Ein zweites größeres Objekt der Ausgrabungen ist ein kleiner Bau, ein Familiengrab des C. Sulpicius Platorinus, dessen Inhalt vollkommen gut erhalten sich vorfand. Eine ganze Reihe von Aschenurnen, reich ornamentirt und mit vielfachen figürlichen Darstellungen geschmückt, sind so gut erhalten, als wären sie eben aus der Werkstatt des Künstlers gelangt. An derselben Stelle fand sich auch die am Anfang dieses Aufsatzes stehende weibliche Porträtfigur aus Marmor, die bis auf eine fehlende Hand fast ganz gut erhalten ist (Fig. 6), sowie die Porträtbüste eines Mädchens, welche dem Museum zur besonderen Zierde gereicht. In diesem Kopfe zeigt sich wieder glänzend die Bravour der römischen Bildhauer, welche es so gut verstanden haben, die richtige Mitte zwischen

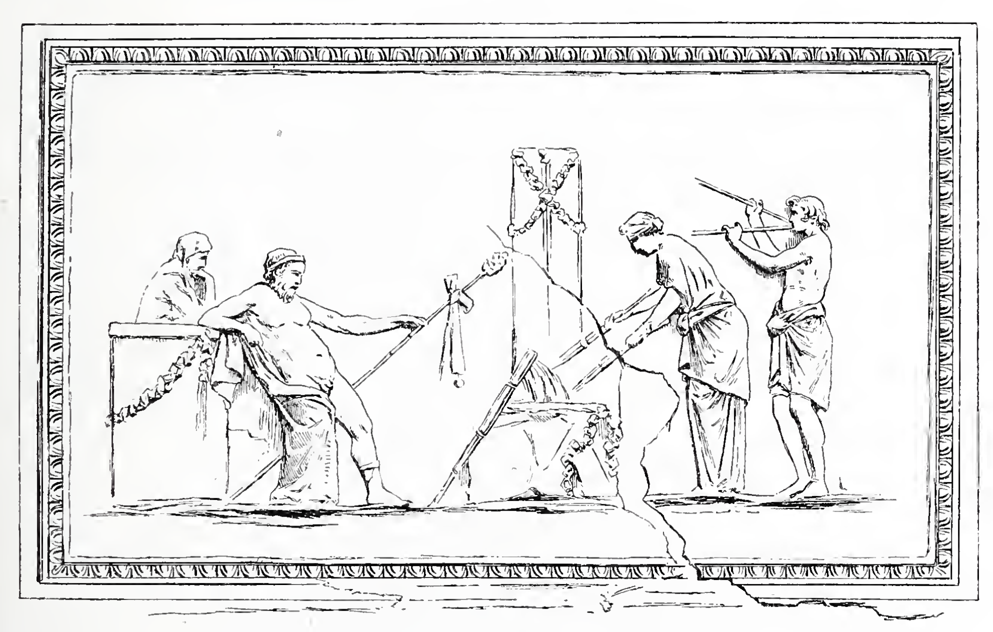


Fig. 5. Wandgemälde aus dem Raume D des Plans.

Idealismus und Realismus zu halten. Einfach und groß sind die Züge des Mädchens festgehalten, streng nach dem Muster der vollendetsten Idealköpfe, und dennoch sieht man es der Büste sofort an, daß es ein Porträt ist und daß allen feinen Nuancen des Individuums Rechnung getragen wurde. Die niedrige Stirn, das üppige wellige Haar, der etwas aufgeworfene Mund erinnern uns lebhaft an Gesichter, denen wir heute noch in Trastevere begegnen. Weniger gut, fast schablonenhaft zu nennen, ist der Kopf eines Kindes in Alabaster, sowie eine große sitzende Figur des Tiberius, die an derselben Stelle gefunden wurde.

Das Museum hat noch manchen Zuwachs zu erwarten, bis die Arbeiten einmal beendet sein werden. Man beabsichtigt in nächster Zeit ein neues Museum zu bauen, da der jetzige Raum für die Sammlung nur provisorisch eingerichtet ist und hoffentlich auch bald zu klein sein wird, den Zuwachs aufzunehmen.

Ludwig Hans Fischer.

Die internationale Kunstausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.

I.

Österreich=Ungarn.

ls vor kaum anderthalb Decennien das Wiener Künstlerhaus nach den Plänen des Architekten Weber erbaut wurde, mußten schon zum Zwecke der allgemeinen deutschen Ausstellung hölzerne Zubauten errichtet werden. Es wurden nachher in den Räumen des Künstlerhauses internationale Ausstellungen veranstaltet, die jedoch rasch zu gewöhnlichen kleinen Vereinsausstellungen herabsanken.

Seit dem traurigen Ereignis vom Jahre 1873 war eine lebhafte Agitation im Zuge, um die österreichische Regierung zu einer kräftigen Aktion in Kunstangelegenheiten zu bewegen. Dieselbe blieb erfolglos. Anfangs 1880 unternahmen die Vertreter der Künstlergenossenschaft und der Wiener Akademie gemeinsame Schritte bei Sr. Majestät dem Kaiser, um die Organisation periodisch wiederkehrender Staatsausstellungen zu erbitten. Diese kamen jedoch nicht zustande. Ein Komité von Kunstfreunden und Künstlern unter dem Präsidium des kunstliebenden Grafen E. Zichy trieb hierauf die Mittel auf und veranstaltete die jetzige internationale Ausstellung, von vielen Seiten aufs entgegenkommendste unterstützt.

Indem wir unsern Bericht mit der Besprechung der österreichischen Abteilung beginnen, können wir unmöglich deren auffallende Unvollständigkeit[1]) unbesprochen lassen, da die Sache mehrfach und nicht ohne Bitterkeit öffentlich erörtert worden ist. Ohne uns in Einzelnheiten einzulassen, möchten wir nur einige allgemeine Gesichtspunkte aufstellen, deren Nutzanwendung auf die Vorgeschichte der Ausstellung unausgeführt bleiben mag.

Vor allem wollen wir hervorheben, daß der Wiener Künstlerschaft in den schweren Zeiten, über die sie mit Recht klagt, vor allem festes Zusammenhalten und Einigkeit Not thut; denn nur auf diese Art werden die Schwierigkeiten zu überwinden sein, die einem gedeihlichen Aufschwunge der Kunst auch in Österreich im Wege stehen. Soll aber die jetzige Ausstellung ebenso glänzende Nachfolgerinnen haben, und dabei die österreichische Kunst in bedeutenderer Weise repräsentirt sein, so muß die Veranstaltung der Ausstellungen vom Staate übernommen werden. Die zielbewußte Wiener Künstlerschaft wird dem nicht nur nicht entgegenarbeiten, sondern darin die Erfüllung eines Wunsches sehen, den sie ja schon zu verwirklichen trachtete. Daß dann der Akademie der bildenden Künste die Führung zufallen wird, kann jedem nur erwünscht sein. Es klingt recht schön und recht tapfer, wenn man erklärt, die offizielle Kunst sei entbehrlich, ein Gegensatz gegen das Kunstbureaukratentum für die Entwickelung der Kunst sei ersprießlich, aber wahr ist es nicht. Nur im Schatten der großen Kunst kann auch die kleine gedeihen, die sonst gar zu leicht in die Geleise gerät, die durch die Bedürfnisse des kleinen Kunstmarktes und die unberechenbaren Launen der Kunstliebhaber entstanden sind. Ebenso muß aber das Ausstellungswesen von Staatswegen geleitet werden,

---

1) Von den ausgestellten Werken sind: 25% Skulpturen, nur 5% historische Bilder, 10½% Porträts, 17% Genre, 20% Landschaften, 2½% Architekturbilder, 6% Tierstücke und 8% Stillleben, also um 3% mehr als historische Bilder.

da es sonst zu einem Markte im kleinen Stile herabsinkt, zum Schaden gerade des Kunsthandels. Wenn die Kunst eines Landes auf einer Ausstellung eine unbedeutende Rolle spielt, so wird dieses Land schlechte Geschäfte machen; wenn eine Abteilung durch bedeutende Arbeiten imponirt, so wird das Verkäufliche auch wirklich verkauft werden. Freilich erwächst der Akademie aus der hohen Mission, — die Kunst eines Landes zu führen, — auch die Verpflichtung, keinerlei abschließende Tendenzen aufkommen zu lassen, es müssen sich alle Mitglieder, auch jene, die nur als hoher Schmuck der Anstalt angeheftet sind, dieser einen Pflicht bewußt sein, daß die Akademie vor dem Gegensatz mit der freien Künstlerschaft zu bewahren sei. Nur aus ihrer Einigkeit mit der Künstlerschaft wird die höchste Pflegestätte der Kunst auch die nötige Kraft schöpfen, um bei der Regierung mit Nachdruck für eine großartigere Kunstpflege einstehen zu können.

Die bescheidene Stellung, welche der österreichischen Kunst leider auf der diesmaligen Ausstellung beschieden ist, sei der Regierung eine laute Mahnung, daß auch sie ihre Pflicht thue! Es wurden zum Zwecke von Staatsankäufen und für Herstellung goldener Medaillen 30000 Fl. bewilligt; diese Summe ist ungenügend und würde noch nicht ausreichen, wenn sie verdreifacht worden wäre. Die Franzosen sind nicht in Verlegenheit, wenn es sich darum handelt, ihr Prestige auf dem Gebiete der Kunst bei irgend einem friedlichen Wettkampfe zu erweisen; sie wissen, woher sie die Perlen nehmen können, wenn es gilt, der Kunst im eigenen Hause Feste zu geben, oder in der Fremde zu glänzen. Jedes bedeutende Talent, wenn es ein hervorragendes Werk schafft, hat die sichere Aussicht, es vom Staate angekauft zu sehen, wagt sich also auch an Themata, die im Kunsthandel unmöglich sind; jede tüchtige Leistung der Zöglinge der Villa Medici wird erworben; jedes Bild, das auf einer Ausstellung Sensation erregt, gekauft. So entstand die Sammlung des Palais Luxembourg, welche in der Wiener akademischen Galerie leicht ein Seitenstück erhalten könnte, deren Sammlung moderner Bilder jetzt von vielen kleinen Privatsammlungen übertroffen wird, weil sie ganz systemlos angelegt ist.

Wir verweilen bei diesem Gegenstande etwas länger, weil das Gesagte in vieler Hinsicht auch für Deutschland gilt, wo es wahrlich Not thäte, daß der große Reichskanzler auch noch die Organisation des Kunstwesens in die Hand nähme, um der Zerfahrenheit ein Ende zu machen und etwas im großen Stil zu schaffen, was der deutschen Kunst zum Siege über die französische verhelfen könnte. Bleibt das Ausstellungswesen sich selbst überlassen, so wird es gar bald einem unaufhaltsamen Verfalle entgegengehen.

Als Hauptbild der österreichischen Abteilung, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden wollen, ist H. v. Angeli's Porträt der Fürstin Montenuovo zu bezeichnen, welches unter den Werken des Meisters selbst einen hervorragenden Platz einnimmt. Man wäre versucht zu behaupten, Angeli habe kein besseres Porträt als dieses gemalt, wenn nicht im kleinen Nebensaal das ebenso meisterhafte Porträt Manteuffels prangte. Es wäre sehr interessant gewesen, beide Bilder nebeneinander zu sehen und durch den Vergleich zu beobachten, wie Angeli einerseits die durchgeistigten aristokratischen, zarten Züge mit vornehmer Zurückhaltung und feiner Empfindung, wie er andererseits das Bildnis des schneidigen Kriegers markig und kräftig wiedergegeben hat. Man ist unwillkürlich versucht, die beiden Porträts mit den besten Arbeiten dieser Art in den anderen Abteilungen zusammenzustellen. Wenn man nach Meistern vom Range Angeli's sucht, so kann in Deutschland nur von Lenbach gesprochen werden, während in Frankreich außer Bonnat auch Lefebvre, Duran, Fleury und Fantin-Latour herangezogen werden müssen. Lenbach charakterisirt ebenso scharf und geistreich wie Angeli, aber er kommt zum Ziel, indem er vielfache, oft ganz verfehlte Versuche macht, wie in dem mißlungenen Familienporträt des Prinzen Ludwig von Bayern, während Angeli seine Mittel mit solcher Meisterschaft beherrscht, daß er ohne Schwanken das Richtige trifft. Lenbach läßt ganze Partien seiner Porträts unfertig und zwar nicht nur die Hände und Nebensächliches, sondern auch sehr Wichtiges, wie zum Beispiel die Kindergesichter auf dem genannten Familienporträt, die Stirne und Nase auf dem Porträt Bismarcks; Angeli vollendet wie ein alter Meister bester Zeit alles mit gleicher Liebe; die Rosen auf dem Porträt der Fürstin Montenuovo sind das best-

gemalte Blumenstück der Ausstellung, die Hände ein ebensolches Meisterstück wie der Kopf; Lenbach hat viel kopirt und zwar unnachahmlich gut kopirt, er kann es darum schwer zu einem individuellen künstlerischen Gepräge bringen, sondern versucht es einmal zu malen wie Rubens (die Frau mit dem roten Ärmel), ein andermal wie Velasquez, freilich ohne seine Vorbilder zu erreichen. Angeli ist ein unabhängiger Künstler, der den alten Meistern dadurch näher kommt als Lenbach, daß er die Natur unmittelbar betrachtet, empfindet und wiedergiebt.

Unter den Franzosen sind Bonnats Porträts von Grevy und Cogniet, Angeli's Manteuffel an die Seite zu stellen. Der französische Meister wählt mit Vorliebe für seine Porträts ganz schwarze Hintergründe und kleidet die Figuren in Schwarz, um den Kopf zu um so größerer



Fig. 1. Porträt des Grafen E. Zichy, von Hans Makart.

Wirkung zu bringen; wie er eine preußische Uniform beherrschen, wie er eine zarte Dame malen würde, müßte erst gesehen werden; wir glauben dem französischen Meister kein größeres Kompliment machen zu können, als daß wir ihm Angeli an die Seite stellen, von dem wir übrigens glauben, daß sein Können und Empfinden biegsamer, beweglicher und weniger an bestimmte starke Lichteffekte gebunden ist. Duran ist nicht so ungesucht und einfach wie Angeli, Fantin-Latour nicht so kräftig, Lefebvre's Porträt der Frau Horteloup ist nicht so breit gemalt, wie Angeli's Bild.

Wenn also auch die österreichische Abteilung der Ausstellung im Ganzen nicht den berechtigten Wünschen und Erwartungen entspricht, so kann sie sich doch rühmen, eines der besten und feinsten Porträts der Ausstellung zu beherbergen. Neben Angeli's Bildern interessirt zunächst Makarts Porträt des Grafen Edmund Zichy (Fig. 1), welches, wie im Flug hingeworfen, den malerisch schönen Kopf des ungarischen Magnaten wiedergiebt und in der ganzen Art der Auffassung und Behandlung den Meister verrät, der gewohnt ist, große figurenreiche Bilder zu malen. Man möchte sagen, es sei das Makartsche Porträt nicht so von innen herausgearbeitet wie die Bildnisse Angeli's; die Auffassung haftet mehr am Äußern. Dasselbe

gilt von dem Porträt der reizenden Frau Teschenberg, einem jener Kostümbilder, wie sie nur Makart zu arrangiren weiß, daß wir an sie glauben, während wir sonst den Gedanken einer Maskerade nicht los werden können, wenn wir moderne Menschen in fremdartigem Gewande porträtirt sehen. Canon hat diese Klippe in einem von ihm ausgestellten Frauenbildnis nicht glücklich umschifft; doch ist uns das Porträt trotzdem sehr wert, da der Kopf in Zeichnung und Farbe so meisterhaft behandelt ist, daß wir das Kostüm gerne vergessen. Canon hat außerdem das Porträt der Königin von Serbien und das eines kunstliebenden Wiener Arztes, Dr. Scholz, ausgestellt, beide in der bekannten Art des Künstlers, alte Meister bis auf den gelbgewordenen Firnis nachzuahmen, im übrigen aber fein charakterisirt, diskret behandelt und mit großer Meisterschaft gemalt.

Ed. Charlemonts Porträts einer Dame mit schwarzem Hut und eines Mädchens in Weiß auf buntem Tapetenhintergrund sind sehr interessant, insofern man daraus entnehmen kann, daß Paris doch nicht immer von gutem Einfluß auf unsere Künstler ist und manchmal wirklich große Talente von bedeutendem Wissen auf Abwege drängt. Wertheimer, der in Wien seine Sturm- und Drangperiode durchlebte, scheint auf dem Wege zur Klarheit zu sein; sein Porträt des bekannten Schriftstellers Jules Verne ist eine anerkennungswerte Leistung. L'Allemands Porträt des unglücklichen Generals Uchatius ist recht unscheinbar in der Farbe,



Fig. 2. Idylle, von K. Fröschl.

fast nüchtern, aber durch scharfe Charakteristik ausgezeichnet. — Auffallend ist der Umstand, daß sehr wenige Bilder polnischer Maler, die doch auf der letzten internationalen Ausstellung in München so Vortreffliches und in großer Zahl ausgestellt hatten, auf der Wiener internationalen Ausstellung zu finden sind. Zu den talentvollsten der jüngeren Polen gehört Adalbert Kossak. Sein Porträt wird zwar von dem lebendigen Reiterbild „Schlußmanöver bei Sadova Wisznia", welches er ebenfalls ausgestellt hat, übertroffen, ist aber ein markig gezeichnetes gutes Bild. Mit Rumplers kleinem Porträt seiner Mutter wollen wir die Reihe der Bildnisse schließen, nicht als sei es im Range das geringste, sondern weil es bescheiden in der Form und durch die vertraulich klingende Aufschrift „Meine Mutter" gewissermaßen nur für Freunde ausgestellt ist und sich von den großen Repräsentationsporträts abseits stellt. Und wahrlich, es haben das Bild nur Rumplers Freunde aufmerksam betrachtet, denn wer es beschaut, muß des Künstlers Freund und Bewunderer werden. Ich bin überzeugt, daß mir kein Kunstverständiger widersprechen würde, wenn es aufs Klassifiziren ankäme, und ich stellte Rumplers Porträt seiner Mutter gleich nach Angeli. Es ist eines jener Bilder, vor denen man die Schwierigkeit fühlt, mit Worten zu schildern, was der Maler mit Pinsel und Farbe gesagt hat, denn wenn wir auch alle technischen Vorzüge des Bildes, die reifen klaren Töne, den Schmelz der Farbe, ihre Leuchtkraft und Tiefe, wenn wir die einfache und präzise Zeichnung betonen, so wiegt das alles nicht soviel wie die tief empfundene Auffassung.

Sehr lückenhaft ist die Vertretung der österreichischen Historienmalerei. Makart hat keines seiner großen Bilder ausgestellt, sondern debütirt mit einer seiner älteren Arbeiten, die nicht alle Vorzüge aufweist, welche uns sonst an Makarts Bildern erfreuen, dafür

aber einen, der nicht immer des Meisters Werke auszeichnet: es ist ein klar erzählter Vorgang, es ist der Ausdruck starker Empfindungen; das Bild ist geschlossen komponirt. Dargestellt ist der Tod Kleopatra's: die schöne Königin liegt auf einem Ruhebett und setzt soeben die giftige Schlange an, die sie an der braunen Sklavin erprobte. Ein Dienerin verhüllt das Gesicht, um das Entsetzliche nicht zu schauen, und wirft sich wehklagend auf das Fußende des Ruhebettes. Eine Flamme des Kandelabers beleuchtet unheimlich das Gemach. Makart hat es vermieden, mit archäologischen Zuthaten zu glänzen, oder gar in der Art Alma Tadema's ein ägyptisirendes archaistisches Bild zu malen; er bringt nur das rein Menschliche zum Ausdruck und weiß durch wenige Nebensachen dem Ganzen die notwendige lokale Färbung zu geben.

Nächst Makart ist eines begabten Schülers von Feuerbach und Gerôme Erwähnung zu thun, dessen Bilder zwar totgehängt worden sind, der aber auch im düsteren Raum der Verbannung sich zur verdienten Geltung durchringt. Adalbert Hynais hat in Paris sehr entschiedene Fortschritte gemacht. In seinem Samson war noch manches Trübe und Unschöne, während er jetzt mit seinen Bildern für das Nationaltheater in Prag auf einem Punkt angelangt ist, der uns das Schönste von ihm erwarten läßt. In den zwei figurenreichen Apotheosen steht Hynais stark unter der Einwirkung Baudry's, dessen barocke Anwandlungen ihn beeinflussen; das dritte, leider besonders schlecht gehängte Bild „Der Frühling" ist frei von jenen Absonderlichkeiten, poetisch, innig empfunden und meisterhaft ausgeführt; Franz Zenisek hat nach Art der Schwindschen Reihenbilder das Märchen von den Bremer Stadtmusikanten sehr hübsch dargestellt, wird aber von Schwaiger übertroffen, der sich nicht nur in Äußerlichkeiten an sein Vorbild hält; er schreitet auf dem von Schwind gebahnten Wege vor, versteht es aber dabei, seine eigene starke, künstlerische Individualität auszuprägen. Ein moderner Vasari hätte von Schweiger sehr merkwürdige Dinge zu erzählen, die leider ein arger Hemmschuh sind für die völlige Entfaltung und Produktivität des genialen jungen Mannes, der es zu großer Bedeutung bringen könnte, wenn er des Lebens ernste Führung erlernte und sich zu innerer Freiheit emporarbeitete. Das ausgestellte Bild „Der Wassergeist" ist unseren Lesern aus einer sehr gelungenen Radirung bekannt. — Die Festzugsbilder von Fux sind mit vielem Geschmack behandelt und eine sehr angenehme Erinnerung an das herrliche Fest, um dessen Anordnung Fux selbst ein bedeutendes Verdienst sich erworben hatte. — Was die österreichische Abteilung sonst noch an historischen Bildern aufweist, wäre besser unausgestellt geblieben. Ganz unerklärlich ist es, wie die Jury Schülerarbeiten zulassen konnte, die bei einer akademischen Schulausstellung recht gut, bei einem internationalen Wettkampf aber durchaus nicht am Platze sind. Auch von älteren Künstlern hätten verfehlte oder krankhafte Versuche mit Entschiedenheit abgewiesen werden müssen. In die Schlacht, soll sie gewonnen werden, nimmt man nicht Kinder, Schwächlinge und Kranke mit, und selbst Generäle, die Fehler machen, läßt man lieber zu Hause.

Unter den Genrebildern der österreichischen Abteilung gebührt die Palme dem lieblichen Bilde Rumplers. Das „Schmeichelkätzchen" ist eine vollkommen reife und vollendete Leistung des jungen Meisters. Eine schöne junge Bauerndirne sitzt in einer Vorratskammer und schickt sich an, ihr Butterbrot zu verzehren, während ein Kätzchen auf ihren Schultern balancirend sich an sie anschmiegt und schnurrend um eine milde Gabe bittet. Das Mädchen lacht voll und herzlich. Das Bild ist sehr breit und kräftig gemalt und von einer so tiefen, schönen, satten Färbung, daß schon die koloristischen Vorzüge unsern Beifall rechtfertigen. Wie beseelt die Zeichnung ist, werden die Leser aus der Radirung ersehen, die wir ihnen mit einem der nächsten Hefte vorführen werden. Ein sehr vornehmes, gediegenes Werk von feinstem Ton, voll Anmut, sind die beiden Venetianerinnen von E. Blaas. Ein Fräulein, zart und blond, sieht zum Fenster heraus, während ihre braune Dienerin mit italienischer Vertraulichkeit sich ebenfalls ans Fenster drängt. Der Gegensatz zwischen den beiden Mädchen ist nicht grob markirt; es sind zwei verschiedene Blumen, eine so schön wie die andere, eine Purpurrose und eine Nachtviole. Dem Bilde hätte ein besserer Platz gebührt. Es macht sich jetzt bei Ausstellungen das dekorative Prinzip übermäßig geltend; man sollte doch in erster Linie das Beste

zur Geltung zu bringen trachten, und es dürften erst in zweiter Linie andere Rücksichten Beachtung finden. Auch Schöuns zwei vortreffliche Bilder: „Marktscene aus Tunis“ und „Römische Winzer“ kommen an der lichtlosen Wand des Saales nicht zur vollen Geltung. Man kann zu manchen Tageszeiten nur mit Mühe die Schönheiten der reichen Komposition und fein durchdachten Gruppirung herausfinden, und ein guter Teil des Farbenreizes geht ganz verloren. Karl Fröschl erfreut uns mit einem feinempfundenen idyllischen Bildchen (Fig. 2), auf welchem wieder eines jener lieblichen Kinderfigürchen angebracht ist, die dem Künstler den Ruf eines der besten deutschen Kindermaler verschafften. Merkwürdigerweise hängt dieses feine Bild hoch über zwei Mittelmäßigkeiten, die von Rechtswegen in der Ausstellung überhaupt keinen Platz hätten erhalten sollen. Friedländers Invaliden sind bis auf die unvermeidliche Langweiligkeit solcher alten Haudegen treu geschildert. Probst ist diesmal nicht glücklich gewesen. Charlemonts Antiquar aus alter besserer Zeit läßt uns seine jetzige Richtung nur noch lebhafter beklagen. Franz Ruben hat ein interessantes Motiv zur Darstellung gebracht und mit gewohnter Geschicklichkeit behandelt, so daß wir diese „Tauben von S. Marco“ als die beste bisherige Leistung des vortrefflichen Künstlers bezeichnen können. Karger hat ein Bild nach Art alter Titelblattzeichnungen ausgestellt, eine anmutige Spielerei. Bernatziks Prozession (Fig. 3) ist trotz der tintigen Schatten ein sehr gutes Bild; Landschaft und Figuren sind mit gleicher Liebe malerisch durchgebildet. Prati ist ein vielversprechendes Talent. Kozakiewicz hatte an seinen langweiligen Judenköpfen offenbar selbst keine rechte Freude; wir auch nicht, so sorgsam sie durchgebildet sind. Stöckler stellte ein sehr gutes Aquarell aus, eine Nähschule darstellend; Greil hat besonders in seiner Schulprüfung sehr glückliche Figuren so daß dessen Aquarell trotz mancher Unvollkommenheiten besonders der Farbengebung, zu den besseren Arbeiten der österreichischen Abteilung gehört. N. Mašić aus Kroatien hat außer dem schon früher einmal besprochenen Bilde „Slawonische Gänsehirtin“ (Fig. 4) eine „Gartenscene“ ausgestellt, die mit Rücksicht auf Naturtreue einen entschiedenen Fortschritt des Künstlers bezeichnet und durch Farbe wie durch Technik das lebhafte Interesse der Künstler und Kunstfreunde erregt.

Unter den Tiermalern Österreichs ist Thoren obenan zu nennen; seine Kühe, ein Hauptwerk des Meisters, zeigen ihn von der besten Seite. Die weiße Kuh, welche die zwei kämpfenden Hähne mit stupider Neugierde betrachtet, gehört zu dem Besten, was an Tierbildern auf der Ausstellung zu finden ist. Nächst Thoren sind Julius Blaas und Pausinger lobend zu erwähnen.

Die Landschaftsmalerei ist in der österreichischen Abteilung stark und sehr gut vertreten, was durchaus nicht auffallend ist, da die von Albert Zimmermann herangebildeten jungen Meister in bester Manneskraft wirken und die Situation nicht nur unmittelbar beherrschen, sondern auch ihren Einfluß bei den jüngeren Nachfolgern geltend machen. Neben Ruß, Schindler, Ribarz und der ihnen geistesverwandten Tina Blau sind Schäffer und Remi van Haanen an erster Stelle zu nennen. Seelos und Halauska schließen sich würdig an, und die jüngeren Darnaut und Fischer streben ihnen erfolgreich nach. R. Ruß hat zwei Bilder ausgestellt, eine Ruine mit großer Staffage und eine Strandlandschaft. Letztere, eine sehr bedeutende Leistung, erinnert an A. Achenbachs Bilder von der Nordsee. Es ist dies der einzige Umstand, der uns den Genuß des Bildes trübt. — Schindler hat eine ganze Serie von Bildern ausgestellt. Die zwei italienischen Gärten sind schön aufgefaßt, haben aber nicht jenes kräftige Licht, welches beispielsweise den „Bauerngarten“ Schindlers im großen Saal auszeichnet, in welchem alles glitzert und strahlt. Auf dem köstlichen kleinen Bilde der „Mühle“ ist das schäumende und sprudelnde Wasser mit wohldurchdachten technischen Kunstgriffen unnachahmlich wiedergegeben. Die in der vorigen Jahresausstellung durch eine Medaille ausgezeichnete „Fernsicht“ desselben Meisters haben wir seinerzeit besprochen; die klar leuchtende Luft, die fein behandelte Ferne finden einen energischen Gegensatz in der übrigens etwas flach geratenen Partie des tiefgefärbten Vordergrundes. Mit dem „Kanalbild von Amsterdam“ schließt sich Tina Blau ganz unmittelbar an Schindler an und erreicht ihn sowohl in der feinen harmonischen Stimmung als auch in der technischen

Geschicklichkeit. Sie malt wahrlich wie ein Mann. Ihr Praterbild ist wohl etwas grün geraten, aber sonst vortrefflich, klar und hell wie ein Frühlingstag. August Schäffer hat sich mit zwei Bildern eingefunden. Seine Partie an der Adria ist eines der schönsten Landschaftsbilder der Ausstellung, groß gedacht, breit behandelt, von ungewöhnlicher Glut und Leuchtkraft der Farbe, edel in den Linien und klar im Ton, ein Bild, vollkommen geeignet, der Wiener Landschaftsschule zu einem ehrenvollen Erfolge zu verhelfen. Ribarz hat nur einige untergeordnete Arbeiten eingeschickt, Jettel leider gar nichts, und der treue Schüler des unglücklichen Selleny, Seelos, nur einige kleine ältere Arbeiten, die gerade hinreichen, um uns seinen Namen in Erinnerung zu rufen. Van Haanen ist durch eine schöne Winterlandschaft würdig vertreten; er weiß dem so oft behandelten Thema wieder neue Reize abzugewinnen. Darnaut macht mit Bernatzik und Fischer in uns die Hoffnung rege, es werde die Wiener Landschaftsschule neue Blüten treiben. Das große Bild Darnauts ist sehr fleißig durchgebildet, doch hat er das zu reiche Motiv noch nicht völlig bezwungen. Fischer ist reifer und beherrscht mit großer Sicherheit die von ihm mit Vorliebe dargestellten orientalischen Vorwürfe.



Fig. 3. Prozession in Dürenstein, von W. Bernatzik.

Das Stillleben ist und bleibt das niedrigste Fach der Malerei, wenn es auch mit noch so großem Geschick behandelt wird. Es gehört eine starke Dosis Selbstverleugnung oder Genügsamkeit dazu, ein ganzes Leben lang nichts anderes als leblose Gegenstände abzukonterfeien. Wenn ein Anfänger seine Kräfte daran probirt, so möge er den billigen Lorber hinnehmen, als Sporn zum Weiterstreben; hat sich aber ein begabter Maler einmal völlig auf dies Fach beschränkt, und können wir nicht umhin, auch sein Streben zu würdigen, so muß er sich darein finden, daß das Lob leichter ins Gewicht fällt. Unter den Wiener Stilllebenmalern genießen Hugo Charlemont und Schödl einen wohlverdienten Ruf. Charlemont erfreut uns mit einer Reihe von trefflich durchgebildeten Bildern, an denen wir das geschmackvolle Arrangement der dargestellten Gegenstände ebenso sehr bewundern, wie die vorzügliche malerische Ausführung. Das große Stillleben mit der Silberschüssel, von denen wir (Fig. 5) eine kleine Abbildung dem Texte beigeben, erscheint als das beste darunter, weil es auch in der Farbe sehr wahr und einfach ist. Charlemont beobachtet Ton und Lokalfarbe meist mit richtigem Blick und zeichnet scharf und bestimmt, begnügt sich aber mit einer breiteren malerischen Behandlung, während Schödl seine immer kleinen Bilder in der Art altniederländischer Kleinmeister durchführt. Oft sahen wir von Schödl ganze Interieurs mit seltener Liebe durchgebildet, wobei wir dann freilich um so lebhafter die Figuren vermißten. Auf dem einen

der jetzt ausgestellten Bildchen sind arabische Kunstgegenstände dargestellt; die Perlmutter-inkrustation, das Metall und die Stoffe sind dabei mit gleicher Meisterschaft gemalt, und bei der minutiösesten glatten und eleganten Technik verlieren die Bilder doch nicht an Kraft und breiter Lichtwirkung. Frau Pönninger malt Blumen in flotter, sicherer, freier Weise und wird nicht süß, selbst bei der süßesten Rosenfarbe, was für eine Frau gewiß ein recht erhebliches Verdienst ist, welches wir auch dem Fräulein Wiesinger zuerkennen müssen.

Die österreichischen Bildhauer haben sich in sehr hervorragender Weise an der Ausstellung beteiligt. Die Träger des neuen Aufschwunges der Bildhauerei in Österreich sind würdig vertreten, Zumbusch, Kundmann, Tilgner, Weyr voran. Zumbusch hat zwei prächtige Figuren vom Maria-Theresiamonument ausgestellt, welche zwar schon für sich abgeschlossene Kunstwerke ersten Ranges darstellen, aber das Interesse noch lebhafter erregen würden, hätte man eine Skizze des ganzen Monumentes ausgestellt und so dem Beschauer die ganze Bedeutung der Figuren klar gelegt. Es wäre dies vielleicht noch nachträglich möglich, und Meister Zumbusch würde dafür gewiß Dank ernten. Kundmann stellte drei Arbeiten aus: die Porträtstatue des für Marienbad hochverdienten Abtes Reitenberger, ein Grabrelief die „Mutterliebe“ darstellend, und ein Kinderporträt. Diese Werke sind ganz



Fig. 4. Slawonische Gänsehirten, von Mašić.

besonders geeignet, Kundmanns künstlerische Individualität zu charakterisiren; es kommt in ihnen des Meisters feines, weiches Empfinden, feine Milde und zarte Grazie zum vollen Ausdruck. — Tilgner und Weyr sind geistesverwandt. Tilgner hat außer den lebenswahren, geistreich behandelten Porträts des Grafen Zichy und des Professors Angeli und der Porträtstatue Karls V. auch zwei Figuren ausgestellt, die in vollkommenem künstlerischen Gegensatz zu einander stehen. Die orientalische Tänzerin ist verfehlt bis auf die falsche Patina, während die überlebensgroße Amorette auf dem Delphin ein vollendetes Kunstwerk von seltener Schönheit ist, dessen breite, weiche große Formen, dessen lebendige anmutige Bewegung das höchste Lob verdienen. Der Kopf ist von unnachahmlicher Lieblichkeit und Naivetät. Weyr hat einen Tafelaufsatz und eine Porträtstatue Kaiser Karls VI. ausgestellt, die in diesen Blättern schon besprochen wurde. Die vom Künstler selbst hergestellte Zeichnung (Fig. 6) schmückt unsern Bericht und giebt dem Leser ein Bild von dem schönen Aufbau des Tafelaufsatzes, dessen reiche Komposition keines Kommentars bedarf, da alle Figuren auf demselben durch Attribute deutlich gemacht sind. Sie stellen die bürgerlichen und häuslichen Tugenden des gefeierten Jubelpaares dar, dem der Aufsatz zur goldenen Hochzeit gewidmet wurde. Eine Reihe von kleinen emaillirten Porträtmedaillons der sehr zahlreichen Nachkommenschaft umgiebt den Fuß der mit Blumen geschmückten untersten Schale. Wir glauben, daß dieser reiche schöne Aufsatz durch eine wohl verteilte Emaillirung bedeutend gewonnen hätte. Feurstein in Rom, der in den letzten Jahren große Figuren für die Diakovarer Domkirche ausführte und

ein sehr schönes Grabmal für Vorarlberg herstellte, hat nur zwei kleine Büstchen, Amor und Psyche, ausgestellt, die wie bescheidene Veilchen neben den glatten prunkenden Italienern im Stiegenhause ziemlich unbeachtet blühen, obwohl sie ein besseres Los verdient hätten. Löhers und Kalmsteiners Porträtbüsten sind sehr verdienstlich, und auch Beyers Kinderporträt ist recht gut, obwohl es neben Kundmanns Kinderbüstchen verliert. Rygers Faun sieht entschieden eher einem alten Juden gleich. Pendl, Brenek, Lax bringen gute Porträtbüsten, Pechan eine lebendig komponirte und sehr gut durchgeführte überlebensgroße Barbarengruppe, Düll einen fleißig studirten „Christus im Grabe" und Strobl einen vortrefflichen Perseus, an welchem das Muskelspiel bei der momentan erregten Bewegung mit lobenswertem Geschick behandelt ist.

An dieser Stelle haben wir einen bedeutenden Gast zu begrüßen, der auch einst der Wiener Akademie angehörte. Es ist dies J. E. Boehm in London, der Sohn des berühmten Medailleurs und Sammlers. Sein Carlyle ist eine fein individualisirte, mit gesundem Realismus behandelte Statue. Monumental ist sie freilich nicht gedacht, und es würde die Figur, in kleineren Dimensionen durchgeführt, besser wirken. Die Terrakottabüsten desselben Künstlers sind ebenso intim behandelt wie der Kopf Carlyle's.

Professor König hat eine Reihe kleinerer Arbeiten ausgestellt. Der feinsinnige Künstler, der zugleich ein trefflicher Lehrer ist, bewährt auch in den ausgestellten „Nixen" wieder seine poetische Erfindung. Die schönen kolossalen Porträtbüsten von Pönninger und Fuß, sowie Rathausky's „Friedensengel" müssen auch noch lobend erwähnt werden.

Die Kleinmeister Tautenhayn und Scharff haben eine Reihe schon öfter besprochener Arbeiten ausgestellt und uns ein hochinteressantes Gesamtbild ihrer Arbeiten aus den letzten Jahren geboten. Auch hier werfen wir unwillkürlich den Blick auf die französischen Leistungen dieser Art und können mit hoher Befriedigung konstatiren, daß unsere Medailleure den Vergleich nicht zu scheuen brauchen. Während Tautenhayn sich durch seine figürlichen Kompositionen ausgezeichnet — der silberne Schild mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen ist ein Meisterwerk ersten Ranges —, zeigt sich Scharff sehr bedeutend als Porträtist. Beide Künstler ergänzen sich auf diese Art zum hohen Ruhm der österreichischen Medailleurkunst, die ja bekanntlich auf sehr guten Traditionen ruht.

Daß die österreichische Kupferstechkunst auf der internationalen Ausstellung einen hervorragenden Platz einnehmen werde, war vorauszusehen, da William Unger sich an derselben beteiligte. Dieses ausgezeichneten Meisters Werke sind seit Jahren eine Zierde unserer Zeitschrift gewesen, es wurden ja die Meisterwerke Ungers aus der Braunschweiger und Kasseler Galerie in diesem Blatte zuerst publizirt, und aus dem Zusammenwirken des berühmten Radirers und des Gelehrten, dessen Name als Flagge diese Zeitschrift schmückt, hat sich eine weitere Gemeinschaft und ein treues Zusammenhalten ergeben, dem wir das in der Ausstellung aufliegende hochbedeutsame Wiener Galeriewerk verdanken, welches Unger auf der Höhe seines Könnens zeigt. Ein sehr bedeutendes Kunstwerk ist ferner Ungers große Radirung eines Porträts von Angeli. Der geistreiche Kopf des kunstsinnigen Nikolaus Dumba erscheint in derselben wie gemalt, die männliche Schönheit der Züge ist wie in einem doppelten Spiegel gezeigt, indem zwei ebenbürtige Künstler wie Angeli und Unger ihre Vorzüge vereinen, um sie wiederzugeben. Hrachovina's kernige Radirungen nach italienischen Bronzen haben wir in dieser Zeitschrift schon eingehend gewürdigt, Wörnle's schöne Arbeiten sind den Lesern ebenfalls bekannt, auch Klaus hat zahlreiche Proben seines Talents für dieses Blatt geliefert. Mit Anerkennung zu erwähnen sind ferner die trefflichen Stiche Meister Sonnleitners, welche namentlich durch die Publikationen der eifrigen „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" bekannt sind, ebenso Jaspers locker und weich behandelte Blätter, in denen sich ein eigenartiges Talent bemerklich macht. Michaleks Zeichnung nach Andrea del Sarto's „Maria betrauert den Leichnam Christi" im Belvedere ist mit größtem Lob zu erwähnen. Hoffentlich wird im Stich die Weichheit der Zeichnung nicht leiden. Indem wir noch Maraks Kohlenzeichnung und Paars tüchtigen Holzschnitt erwähnen, verlassen wir die österreichische Abteilung mit dem Gefühl der Befriedigung. Wenn diese Abteilung räumlich vereinigt wäre, so würde sie, so unvollständig sie

ist, auch auf den ersten Blick dieses Gefühl erwecken, welches man sich jetzt freilich erst zusammenlesen muß, indem man die unzusammenhängenden Abteilungen für Malerei, Skulptur, Aquarelle und graphische Künste aufsucht. In jeder derselben finden wir Werke, welche zu dem Hervorragendsten und Besten der Ausstellung gehören; die Abteilung für Malerei gewährt überdies einen sehr harmonischen und farbigen Gesamteindruck. Daß die österreichischen Künstler ihrer Gäste wegen auf eine einheitliche Ausstellung ihrer Werke verzichteten und sich mit den ungünstigsten Bedingungen beim Wettkampf begnügten, ist ein Beweis von Selbstlosigkeit und Gastfreundschaft, welcher ganz besonders anzuerkennen ist.

Wir bedauern, daß Ungarn die Kunst nicht als „gemeinsame Angelegenheit" mit Österreich behandelt hat, zumal ja doch eine ungarische Abteilung vorläufig nur eine räumliche Abtrennung von Verwandtem bedeuten und von einer speziellen ungarischen Kunst oder Schule noch nicht die Rede sein kann. Eine gemeinsame Ausstellung Ungarns mit Österreich wäre umsomehr geboten gewesen, als die Mehrzahl der ungarischen Künstler als Schüler der Wiener Akademie geistig entschieden zur österreichischen Kunst gehören, während der Rest teils der Münchener, teils der französischen Schule zufällt.

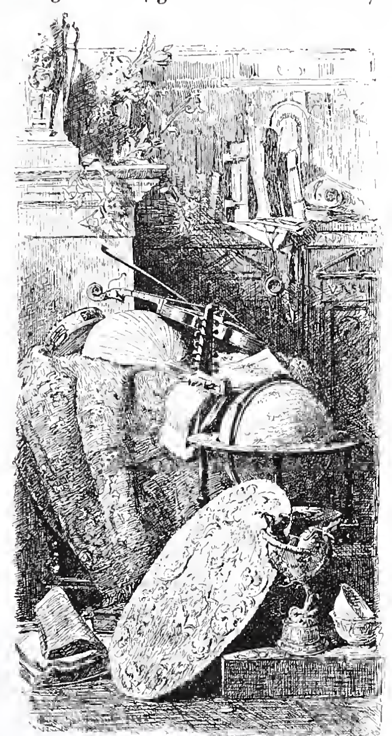


Fig. 5. Stillleben, von H. Charlemont.

Die Aufstellung, wie sie der ungarische Kommissär Telepy ursprünglich hergestellt hatte, war eine recht gute; aber da das erschrecklich große und ebenso schlechte wie große Pferdebild von Lotz den besten Platz erhalten mußte, kam der Vorstand der ungarischen Künstlergenossenschaft, ein Advokat, — in Ungarn können die Advokaten alles — eigens nach Wien und nahm eine Umstellung vor, die recht unglücklich zu nennen ist, denn ein sehr bedeutendes großes Bild des besten ungarischen Landschaftsmalers Meszöly kam in den schattigen internationalen Raum des einstigen Festsaales, und zwei viel bessere Arbeiten von Lotz wurden ebendahin verbannt, seines ganz verfehlten Pferdebildes wegen.

Michael Lieb, genannt Munkacsy, hat eine Skizze und ein älteres Bild ausgestellt. Munkacsy ist ein Künstler, dessen Bilder zu loben heute schwer fällt, da er mit so überschwenglichen Huldigungen überhäuft wurde, daß der bescheidene Ton geschriebener Zeilen nicht mehr ausreicht, und doch möchten wir ob einiger Figuren auf seinem „Rekrutenbild" das höchste Lob anstimmen. Die Rekruten haben sich in einer Schenke zum üblichen Abschiedsgelage versammelt und schäkern mit den Schankmädchen. Der Rekrut am linken Tischende, welcher, betrunken und eifersüchtig zugleich, die Contenance zu bewahren sucht, in dessen Gesicht aber die aufsteigende Rauflust sich spiegelt, ist unvergleichlich charakteristisch gezeichnet, das Wetterleuchten einer großen Rauferei meisterhaft ausgesprochen. Im Hintergrunde sitzt ein häßlicher, buckeliger junger Mann und wirft auf die Rekruten einen Blick voll Schadenfreude. Nun müssen sie alle fort, die ihn verspottet, die ihn keinen Sonnenblick der Frauengunst erhaschen ließen, er der Untaugliche bleibt, und sein Wert wird steigen. Dieser ungesuchte Kontrast ist besonders glücklich erfaßt. Schade, daß die rechte Seite des Bildes abfällt und stellenweise ganz unfertig ist. Munkacsy's Skizze „Im Arbeitszimmer" interessirt hauptsächlich dadurch, daß sie in reichen Lokalfarben gehalten, sich koloristisch von den übrigen einfach abgetönten Bildern des Meisters unterscheidet. — Gyarfas ist ein talentvoller junger Mann. Der Vorgang, den er uns im Bilde schildert, scheint einer magyarischen Ballade entnommen zu sein; denn wir sehen am Rahmen in Medaillons eine Menge Verse in dieser Sprache.

Da der Katalog nicht soviel Einsicht hat, vorauszusetzen, daß diese Verse der Welt unverständlich bleiben werden und uns nicht einmal den Inhalt des Gedichtes mitteilt, müssen wir uns den Gegenstand des Bildes deuten, so gut es geht. Ein junges Mädchen mit vor Entsetzen verzerrten Zügen steigt eine Treppe herab, angestaunt von Leuten verstörten Gesichts, verschiedenen Alters. Im Hintergrunde sehen wir in einem durch Kerzen beleuchteten Raum Leute einen Leichnam umstehen. Daß dieses Mädchen von der Leiche kommt, ist klar ausgesprochen, daß es mit dem toten Mann in nahen Beziehungen stand, vielleicht seine Braut war, erzählt uns ihr schmerzverzehrtes Antlitz und die vom Mitleid bis zu Thränen gerührten Zuschauer, unter denen sich durch lebendige Charakteristik besonders eine Gruppe alter Weiber und Kinder auszeichnet; wir reproduziren diesen Teil des Bildes in der nebenstehenden Heliotypie (Fig. 7). Ein Dolch, der hinter dem Mädchen liegt und Schlangengeschlinge an

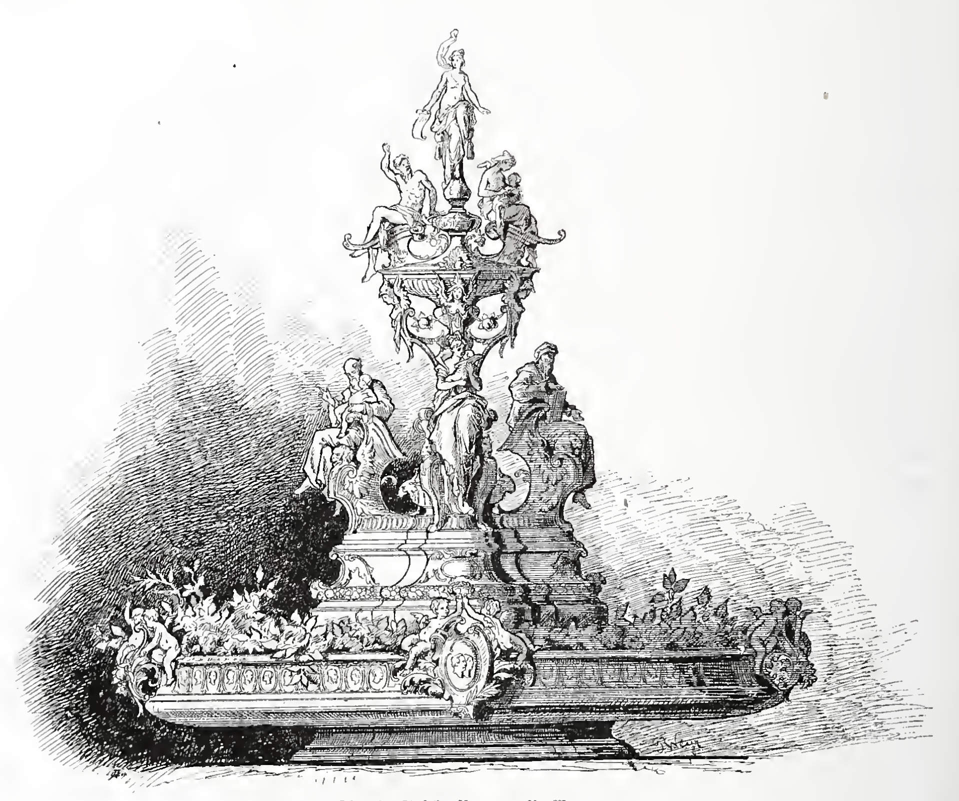


Fig. 6. Tafelaufsatz von R. Weyr.

dem Rahmen deuten auf Bosheit und Hinterlist; das Mädchen kann aber nicht die Verbrecherin sein, selbst wenn der Leichnam bei ihrer Annäherung geblutet haben soll. Schade, daß uns der Katalog den Vorgang verheimlicht, aus dem zu entnehmen wäre, ob der Künstler den Inhalt des Gedichtes auch wirklich gut illustrirt hat. Sollten wir zu dem Bild eine Erzählung schreiben, wir würden das Mädchen als ein Opfer schrecklicher Intrigue auffassen. Auch Temple ist ein vielversprechender junger Mann, der an der Wiener Akademie viel gelernt hat; seine „Wahlbesprechung" ist zwar noch unreif, läßt aber das Beste hoffen. Baditz's Bild ist sehr gut und fein im Ton, wie das von einem Dietz=Schüler nicht anders zu erwarten ist. Böhms Fischerfamilie ist recht lobenswert, Tölgyessy's „Idylle" klar und gut, aber die Truthühner, welche den Hauptpunkt des Gemäldes bilden, rechtfertigen den Titel nicht. Teßty's kräftig kolorirte Landschaft ist eine ganz gute Schülerarbeit; Paals Landschaften wollen französische kühne Versuche dieser Art in Erinnerung rufen, doch erscheint an ihnen manches als unklarer Fleck, was bei den Franzosen kühn hingesetzte wohlverstandene Form ist. Than ist nicht glücklich vertreten. Benczur hat einen rohen und unglaublich

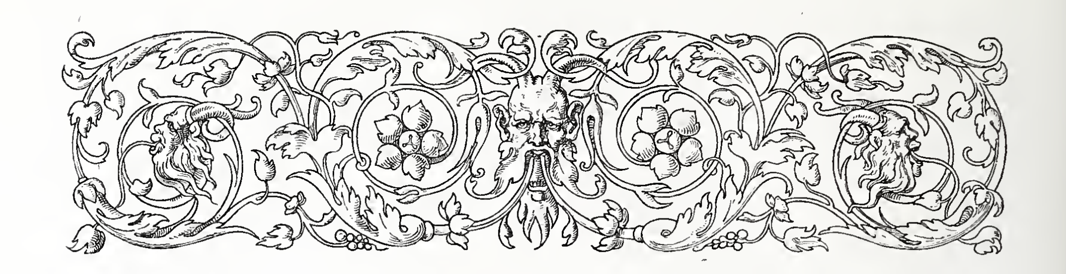
grobkörnigen Vorwurf mit außergewöhnlicher Bravour gemalt; es ist vielleicht der am besten und geschicktesten gemalte Akt in der Ausstellung, aber man hätte ihn aus Anstandsrücksichten nicht ausstellen dürfen. So meinten es die alten Griechen nicht, wenn sie die treibenden und zeugenden Kräfte der Natur personifizirten, und wir haben obscöne Figuren und Gruppen auf alten Vasen gefunden, die keusch aussahen gegen diese betrunkene Bakchantin mit den zwei widerlichen Alten. Auch die großen Meister der Renaissance wußten mit poetischem Zauber selbst der stärksten Sinnlichkeit zu huldigen; dieses Bild ist aber aller Poesie bar und nur verletzend. Pallik hat ein sehr gutes Gänsebild, Ebner ein feines Marktbildchen ausgestellt. Weshalb Strobls und Beyers Porträtbüsten in der ungarischen Abteilung aufgestellt worden sind, ist uns nicht recht verständlich. Eigentlich gehört auch der in Hessen-Homburg geborene und in Wien ausgebildete Lotz richtiger in die internationale Abteilung. Seine historischen Kompositionen, die wir schon erwähnten, sind recht pathetisch und gut entworfen. „Der Tod des Hunyady“ und die „Predigt des Johannes Kapistranus“ sind mit gutem Geschmack angeordnet und ausdrucksvoll, aber etwas stumpf und trüb in der Farbe. Beide Bilder lassen es fühlen, daß Lotz einer der guten Rahl-Schüler war.

Zichy's „Wirkungen des Weines“ wurden in diesen Blättern schon besprochen. Valentiny hat ein vorzügliches kleines Bildchen „dolce far niente“ und ein häßliches großes ausgestellt, an dessen Stelle Meßöly's große Landschaft wahrlich richtiger placirt gewesen wäre. Eigentlich wäre Valentiny damit nur ein Gefallen geschehen, wenn wir ihn nach dem guten Bildchen zu beurteilen gehabt hätten, und Meßöly hat dafür die Gelegenheit verloren, zu zeigen, daß er auch große Flächen ebenso vollkommen zu beherrschen versteht, wie er uns auf den kleinen die Natur reizend vorzaubert. Marko's Sohn sucht seinem Vater nachzukommen und hat groß und stilvoll gedachte, aber matt durchgeführte Landschaften ausgestellt. — Wie wir vernehmen, soll in nächster Zukunft eine Akademie der Künste in Pest errichtet werden, und das Eine haben wir auf der Ausstellung gelernt, daß sich die Ungarn bisher schon so vortreffliche Kräfte herangebildet haben, wie sie sich sie für die Lehrkanzeln nicht besser wünschen können. Wenn also auch diesmal noch von einer ungarischen Kunst nicht die Rede sein kann, so wäre es nicht unmöglich, daß wir schon in wenigen Decennien mit einer solchen zu rechnen hätten.

J. Krsnjavi.



Fig. 7. Gruppe aus dem Bilde von Gyarfas.



Kunstlitteratur.

Die königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Amtlicher Bericht des Direktors der Akademie (Ludwig Nieper). Mit 31 Abbildungen. Nebst einem wissenschaftlichen Vortrage über die Stellung des modernen Künstlers zu den Stilmustern von Prof. Dr. A. Springer. Leipzig 1881. VI u. 66 S. 4.

Dem Direktorium der Leipziger Kunstakademie wurde durch Ministerialverordnung vom 5. Juni 1880 vorgeschrieben, über den Stand und die Entwickelung der Anstalt regelmäßige Berichte zu verfassen und in entsprechender Form zu publiziren. Jedem der Berichte soll eine Abhandlung beigefügt werden, wie es an gelehrten Schulen üblich ist.

Der erste dieser Berichte liegt uns hier vor. Er umfaßt viel mehr als amtlich verlangt wurde, nämlich eine vollständige Geschichte der Akademie seit ihrer Gründung im Jahre 1764, und ist auch, was seine äußere Ausstattung anbelangt, über den vorschriftsmäßigen Rahmen hinausgewachsen; das Ganze macht den Eindruck einer Festschrift edelster Art. Und die Leipziger Kunstschule hat Anlaß zu jubiliren: sie blickt nicht nur auf eine rühmliche ältere Geschichte zurück, in welcher Oesers Name glänzt, sondern sie kann sich vornehmlich aus jüngster Zeit einer wahrhaften Regeneration rühmen wie kaum ein zweites deutsches Institut ähnlicher Art. Die Erfolge der Anstalt im letzten Decennium, welche in erster Linie dem gegenwärtigen Direktor zu danken sind, haben dadurch noch ein besonderes Interesse, daß sie die Erfolge einer Doppelanstalt von eigentümlichem Charakter darstellen, nämlich einer Schule für Kunst und für Kunstgewerbe. Das letztere war schon bei der Gründung der Anstalt mit ins Auge gefaßt und wurde neuerdings in den Lehrplan der Akademie durch Verordnung vom 3. April 1871 aufgenommen mit der bestimmten Weisung, daß „vorzugsweise den in Leipzig blühenden Gattungen des Kunstgewerbes" das Augenmerk zuzuwenden sei. Wir ersehen aus dem Berichte, daß der hier ausgesprochene Grundgedanke die erfolgreichste Verwirklichung gefunden hat.

Seit dem Tode des 1871 verstorbenen Direktors Gustav Jäger, welchem in der Schrift durch Abdruck einer von Dr. Max Jordan gehaltenen Gedächtnisrede ein ehrenvolles litterarisches Denkmal gesetzt ist, hat sich die Frequenz der Leipziger Akademie um etwa das Fünffache gesteigert. 1871 zählte die Anstalt 42, 1873 schon 114 Schüler, 1879 war die Zahl auf 205 angewachsen, 1881 betrug sie 183. Bei der andauernden Unzulänglichkeit der Räume haben sich bereits i. J. 1879 Beschränkungen bei der Schüleraufnahme als notwendig herausgestellt.

In welcher Ausdehnung heute den kunstgewerblichen Interessen gedient wird, zeigt der auf S. 43 mitgeteilte Lehrplan der Anstalt. Die Abteilung für Baukunst lehrt alle diejenigen Kunstgewerbe, welche sich mit Entwürfen der Totalanordnung der inneren Räume des Wohnhauses und der Kirche, sodann mit denen des Mobiliars und der Geräte befassen. Die Abteilung für Bildhauerei umfaßt den Unterricht für Kunsttischler, Rahmen- und Ornament-



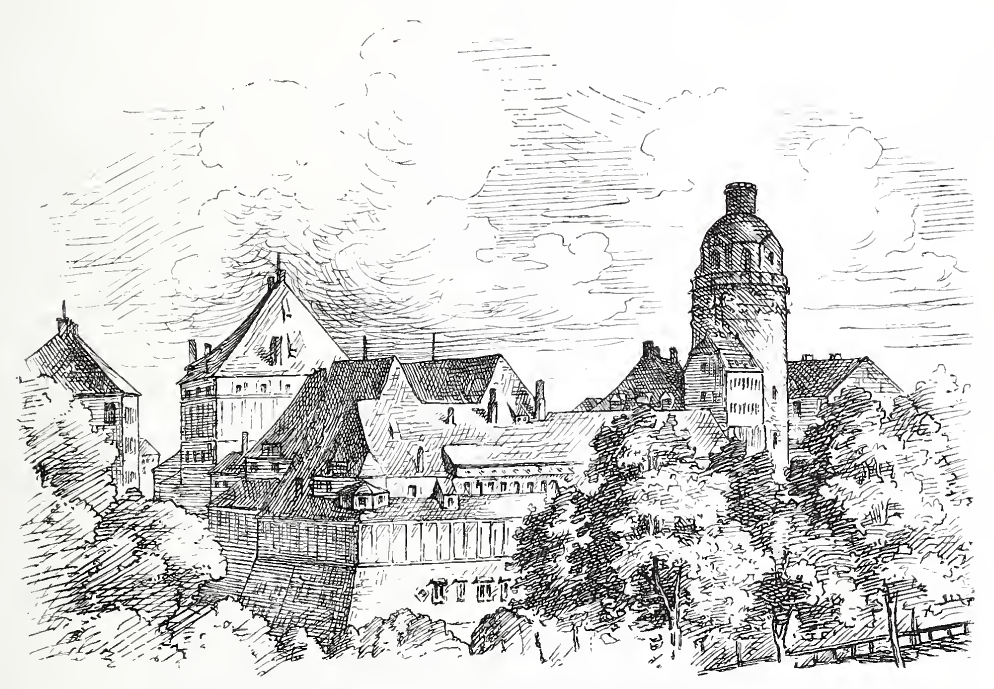
Finale einer Führung durch das Charlottenburger Schloß.

Originalzeichnung von Fritz Bergen.



schneider, sowie für Bildhauer, Stuckateure und Modelleure für Bronze, Silber, Gold und für die Zwecke der Keramik. Am wichtigsten erscheint die Abteilung für Malerei; in ihr wird nicht nur Tier-, Blumen- und Ornamentmalen für die Zwecke des Dekorations-, Glas- und Porzellanmalers gelehrt, sondern sie umfaßt in der Abteilung für Figurenzeichnen und Malen auch den ganzen Umkreis der graphischen Künste, Kupferstecher-, Gravir-, Holzschneidekunst und Lithographie, sowie die kunstgemäße Darstellung figürlicher Gegenstände für den Schmuck von Gegenständen der Kunstindustrie.

Alle diese mannigfaltigen Zweige der Kunst werden in sachgemäßer Weise gründlich betrieben und in Werkstätten gepflegt. Um dem Ganzen aber seinen akademischen Charakter zu wahren, kommt dazu ein vollständiger theoretischer Unterricht in den der Kunst verwandten Hilfsfächern und Hilfswissenschaften, Formen- und Stillehre, Perspektive, Anatomie, Gefäßlehre, Archäologie, Mythologie, Geschichte der Kunst und der Kunstgewerbe. — Für beide



Der Akademieflügel der Pleißenburg in Leipzig mit Oesers Dienstwohnung.

Teile des höheren Unterrichts, den praktischen wie den theoretischen, sorgen Lehrer ersten Ranges, zum Teil Professoren der Leipziger Universität.

Als eine Art Programmrede, welche die von der Anstalt verfolgten Ziele und den Geist, in welchem sie geleitet wird, zu definiren sucht, darf die ursprünglich als Vortrag gedachte Abhandlung von Prof. Springer aufgefaßt werden, mit welcher die Schrift beginnt. Ja, noch mehr: in dieser Abhandlung werden überhaupt die Normen entwickelt für unseren heutigen Kunstunterricht. Ohne nur im entferntesten einem verknöcherten Doktrinarismus das Wort zu reden und ohne den gewaltigen Unterschied zu verkennen, welcher zwischen unserer, von den mannigfaltigsten Strömungen und Richtungen beherrschten Zeit und den einheitlich gestalteten Epochen der Vergangenheit besteht, erhebt der Autor die dringende Mahnung, stets der Gesetzmäßigkeit eingedenk zu bleiben, welche das Schaffen der Kunst wie das der Natur durchdringen muß, wenn sie nicht dem Verderben anheimfallen soll. „Erst wenn der Künstler die allgemeinen Gesetze, welche jeder Kunstthätigkeit schlechthin vorstehen, vollständig übersieht, wird er in den Stand gesetzt, in den mannigfachen Stilarten Werke zu schaffen, ohne sich auf sklavische Nachahmung einzelner Vorbilder einschränken zu müssen.“ Diese Kenntnis der Kunstgesetze vermag aber nicht die Werkstatt, sondern nur die Schule, die im

weitesten Umfange vorgetragene Lehre zu bieten. Und die Lehre knüpft sich am besten an die Werke der griechischen Kunst an. „In ihren Formen spiegeln sich die Gesetze des künstlerischen Schaffens am klarsten wieder." — „Sie erscheinen geradezu als Naturprodukte und eignen sich dadurch am besten, in das Studium der Natur, welches gleichfalls dem Künstler unentbehrlich ist, einzuführen." — „Ebenso wie unsere wissenschaftliche Bildung sich allein auf klassischer Grundlage aufbaut, muß auch unsere künstlerische Bildung in der Schule von der klassischen Welt den Ausgangspunkt nehmen."



Der Botanicus. Aus Hentschels Skizzenbuch.

Aber eindringlicher als alle Worte zeigen uns die dem Bericht als Illustrationen beigedruckten Schülerleistungen, was die Leipziger Akademie gegenwärtig bedeutet. Sie sind Proben des glücklich geleiteten Unterrichts und zugleich Muster geschmackvoll ausgeführter Reproduktion. Auf zum Teil farbigen Steindrucktafeln werden uns zunächst kunstgewerbliche Entwürfe und Arbeiten der Schüler, dann Studienköpfe nach dem Leben, Akte, Kostümstudien, Skizzen nach der Natur, ferner Kompositionsübungen und endlich Proben aus den Schulen für graphische Kunst vorgeführt, von denen einige diese Anzeige begleiten. Auch die ornamentale Ausstattung der Schrift ist das Werk von Schülern der Akademie. Wie sich deren Schaffen an den mit bekannter Gediegenheit ausgeführten Druck der Drugulinschen Offizin anlehnt, so

macht uns der Bericht in seiner Gesamtheit einen durch und durch tüchtigen, mit dem Schmuck des Erfolges gekrönten Eindruck, und wir können nur mit dem von lebhafter Befriedigung begleiteten Wunsche schließen, daß zahlreiche deutsche Schwesteranstalten dem hier gegebenen Beispiele folgen mögen! C. v. L.

Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vatikanus 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig. Drei Bände. 8. Wien, Wilh. Braumüller, 1882.

Mit dem vorliegenden Werke ist die Sammlung der „Quellenschriften für Kunstgeschichte" ꝛc. um drei wichtige Bände vermehrt worden. Es war gewiß ein dringendes Bedürfnis, daß ein in so vielen modernen Sprachen erschienenes Buch endlich auch in Deutschland würdig auftrete, und wir fühlen uns dem um die Kunstwissenschaft hochverdienten Herausgeber der Quellenschriften, Herrn Hofrat R. Eitelberger von Edelberg, zu größtem Danke dafür verpflichtet, daß sein warmes und thätiges Interesse an der Lionardoforschung das Zustandekommen dieser Publikation kräftig unterstützt und ihre Aufnahme in die Quellenschriften veranlaßt hat. Das Werk ist Herrn Prof. E. von Brücke, dem berühmten Verfasser der „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste" gewidmet. Die beiden ersten Bände des Werkes enthalten den italienischen Text und die deutsche Übersetzung. Zu Grunde gelegt wurde „die umfassendste und sachlich korrekteste abschriftliche Redaktion des Malerbuchs, oder der Codex Urbinas No. 1270", wie Herr Maler Ludwig ebenso fachgemäß wie vorsichtig das gewiß beste Material nennt, das ihm zu gebote stand. Herrn Dr. Knapp aus Tübingen kommt das Verdienst zu, die genannte umfangreiche Handschrift der vatikanischen Bibliothek mit größter Gewissenhaftigkeit kopirt zu haben, und dieser italienische Text wurde dann von Ludwig ins Deutsche übertragen. Der italienische Text ist zwar bereits im Jahre 1817 in Rom von Manzi edirt worden, aber diese Ausgabe steht nicht in dem Kredit besonderer Sorgfalt und ist jetzt durch das Erscheinen der neuen Knappschen Abschrift in den „Quellenschriften" geradezu überflüssig geworden, da diese letzteren nicht nur die Seitenzahlen und selbst die Zeilenlängen der Vorlage markiren, sondern auch die Orthographie genau einhalten, während die Manzi'sche Ausgabe den Text dem modernen Italienisch näher bringt. Die Übersetzung hat sich schwerlich die Aufgabe gestellt, ein fließendes Deutsch zu geben; sie ist möglichst wörtlich; so wörtlich, daß manchmal mir wenigstens der wahre Sinn erst aus einer Rückvergleichung mit dem Italienischen recht klar wird; aber in diesen Dingen ist es fast unmöglich, es jedermann recht zu machen. Die Figuren des Codex, welche in Holzschnitten wiedergegeben wurden, hat Ludwig zuvor korrigirt. „Schreiber und Zeichner des Codex haben offenbar zu verschiedener Zeit(?) gearbeitet und das Ganze ist nur ein Konzept, das erst noch überarbeitet werden sollte. Einer Druckausgabe müßte jedoch die Nichtbereinigung solcher Ungenauigkeiten mit Recht zum Tadel gereichen" (III, 125). Wenn uns nun versichert wird, daß „die Hilfsfiguren des Codex mit so freier fester Hand gezeichnet sind, daß kein Zweifel darüber entstehen kann, sie seien von einem sehr geschickten Maler oder Zeichner nach des Lionardo Originalskizzen angefertigt worden" (ebenda), und wenn wir weiter belehrt werden: „Lionardo pflegt in seinen flüchtigen Skizzen das auszudrückende Gesetz in etwas chargirter Weise zu markiren, woraus dann wiederum zuweilen Mißverständnis entstehen kann. Und endlich hat sich Lionardo . . . hier auch im Einzelnen manchmal übereilt und versehen(?)" (III, 126) — so wird uns doch hin und wieder die Freude an den Ludwigschen „Vereinigungen" getrübt. Der Leser urteile selbst, ob es unsererseits Mißgunst oder überspannte Anforderungen an einen modernen ausübenden Künstler sind, wenn wir den Kopf schütteln zu solchen Figuren, wie das Sonnenbild I, 272, die Holzfüße I, 296, die Stellung der Augen I, 308, die Handknochen I, 354 u. a. m. Wenn solche rohe Köpfe, wie I, 412, 418 unten und 426 für Lionardisch gelten sollen, dann will ich mich gern mit jenen alten Fälschern aussöhnen, welche uns so oft der Versuchung aus-

setzen, ihre schlauen Fabrikate für den Handzug des großen Meisters hinzunehmen. Band III, S. 199 erhalten wir in drei großen Figuren die „Schönheitsproportionen" Alberti's, der Giottesken und der Schule Lionardo's. Wir wollen sie nicht Karrikaturen nennen, aber wir beklagen, daß unsere hohen Erwartungen hier so zu Schanden werden, — gewiß durch die Schuld des Holzschneiders. In sehr vielen die Textbehandlung betreffenden Punkten kann ich dem Herausgeber unumwundene Anerkennung zollen. So in Betreff einer ziemlichen Anzahl von Stellen, wo in der vatikanischen Handschrift der barste Unsinn stand. Solche Stellen hat Ludwig mit großem Scharfsinne ausfindig gemacht und korrigirt, entweder im Text selbst, oder in Anmerkungen. Aber seine Hauptverdienste konzentriren sich in dem Kommentar, welcher den dritten Band ausmacht. Dieser Kommentar umfaßt 146 Seiten Vorbemerkungen und an 200 Seiten „Sachliche Erörterungen und Noten". In diesem letzten Teil finden wir eine große Anzahl von Umordnungstabellen. Der Herausgeber hat richtig erkannt, daß der vatikanische, hier gedruckt vorliegende Codex „in der Anordnung des Stoffes sehr viel zu wünschen übrig läßt", daß „die darin herrschende Übersichtslosigkeit (trotz Register) das Verständnis sehr erschwert", kurz, daß wir es hier nur mit einem nicht abgeschlossenen Konzept abschreibender Kompilatoren zu thun haben. Den Beweis der Richtigkeit dieser Auffassung glaube ich aus Stellen der Hrn. Ludwig unbekannten Originale im 1. Heft des laufenden Jahrganges der Zeitschrift geliefert zu haben. Bei den Umstellungen bleibt nicht recht erklärlich, warum z. B. Nr. 197—201 und dann erst wieder Nr. 460—465 der Ludwigschen Umnummerirung von Linearperspektive, und dazwischen von Muskulatur und vielen anderen Dingen gehandelt wird, um nur eines von sehr vielen Beispielen zu nennen; warum trotz der Erklärung, daß „gar oft später gefundene Kapitel, die zu einem früheren Abschnitt gehören, provisorisch bei einem späteren eingetragen wurden" (Rep. V, 210), Ludwig so wichtige und, mir scheint, dringend nötige Änderungen nicht vorgenommen hat und keine Umstellungen über die Barrièren der provisorischen Abschnitte unternimmt. — Ludwig stellt eine interessante Hypothese auf über die Persönlichkeit der Kompilatoren. Er sagt, es wäre „Mangel an Einsicht und gutem Willen den rechtschaffenen alten Kompilatoren allzu schnurstracks in die Schuhe geschoben worden" (III, 136). Aber es sind auch „Dinge zu erwähnen, die nicht ganz zu Gunsten der sachlichen Kapazität der Anfertiger (des Codex) sprechen." Der Schreiber „läßt sich in geometrischen und perspektivischen Dingen Fehler genug zu Schulden kommen, daß man sagen kann, ihr Eigner sei nicht wohl in dergleichen bewandert gewesen" (III, 394). Und der Zeichner „zeigt auch sonst an gar manchen Stellen, daß er in geometrischen Darstellungen die Absicht Lionardo's nicht verstanden hatte, und es kann bei der außerordentlichen Einfachheit, die in diesen Dingen herrscht, die Flüchtigkeit (?) der Originale nicht als Entschuldigung des Kopisten angesehen werden" (III, 295). Ludwig „möchte daher zaudern, den Zeichner für einen der hervorragenden Schüler Lionardo's oder auch nur Zögling aus dessen Akademie zu halten" (ebenda). Er findet, daß sehr Wichtiges, und sogar „das Berühmteste, was die Melzi von Lionardo's theoretischem Nachlaß besaßen", ausgelassen sei. Franz Melzi habe vielleicht „die Einfügung so wichtiger Teile sich selbst vorbehalten, entweder weil er so köstliche Dinge . . . seinen Gehilfen nicht gern anvertrauen mochte, oder aber weil er deren Kräfte . . . nicht ganz ausreichend fand" (III, 392). Es sei mir hier verstattet, dieser Hypothese über die rätselhafte Persönlichkeit der Kompilatoren eine andere entgegenzustellen und in allgemeinen Zügen vorzuzeichnen. Die Schriftzüge der Handschrift sind so schön, rein und klar, daß ich eher an einen Schreiber von Profession als an einen Maler von Profession denken möchte. Bei Verweisen bedient sich der Abschreiber manchmal griechischer Buchstaben, und griechisch sind zum Teil auch die Chiffren der Bücherliste. Demnach wäre der Schreiber vielleicht gar ein Gelehrter gewesen, und wir hätten in diesem „rechtschaffenen Alten" einen Vorfahren von uns Kunstforschern zu bewillkommen. Eine sonderbare Ironie des Schicksals, — denn die Gelehrten, die sich mit Kunst befassen, werden von Herrn Maler Ludwig sonst arg verhöhnt, — seine Zunftgenossen freilich kaum weniger (Vorbemerkungen, S. 30—117). Ich glaube nun, der Schreiber des Codex hatte nicht selbst die Originalhandschriften kopirt, sondern die Diktate eines Vorlesenden nachgeschrieben. So erklärt sich, scheint mir, am einfachsten die von den

Originalen total abweichende und in ihrer Willkürlichkeit sonst gar nicht recht begreifliche Schreibweise in Fällen, wo die Originale reines Italienisch, der Codex aber Provinzialismen hat. Die besonderen Verdienste des Ludwigschen Kommentars, die Frucht eindringlicher Arbeit und ernster Vertiefung erkennen wir gern an. Das Thatsächliche ist immer wertvoll, aber die hypothetischen Aufstellungen über die Beschaffenheit der Originaltexte wären wohl besser weggeblieben. Zwar wird uns versichert: „Wie des Malerbuchs von Lionardo selbst verliehene Schlußfassung möglicherweise beschaffen gewesen sei, damit hat unser Versuch selbstverständlicherweise nichts zu schaffen" (III, 145), aber dieses Thema wird doch nur zu häufig zur Sprache gebracht und zwar in einer Weise, welche die Kenntnisse des Malers bald in Mißkredit bringen dürften. Auch glaube ich, daß er die Schwierigkeiten übertreibt, mit denen moderne Herausgeber der Originalhandschriften zu kämpfen hätten. „Diese sonderbare linkshändige Schrift wird zuweilen auch noch so flüchtig und undeutlich, daß es unter Umständen nur von glücklichen Einfällen abhängt, ob ihr Sinn erraten wird" (III, 26). Wäre dies wirklich an dem, so käme damit auch die vorliegende Publikation der Kopien im Vatikan in ein recht bedenkliches Licht. Das Richtig-Lesen ist wesentlich eine Sache der Übung und Ausdauer, und wenn ich Herrn Ludwig versichern kann, daß nach Lesung von beiläufig fünftausend Seiten Originalhandschrift Lionardo's ohne Benutzung des Spiegels man die Schrift ebenso wie eine Zeitung liest, so könnten mir vielleicht Ludwigs Gewährsmänner, die alten Kompilatoren, recht geben, wenn sie noch lebten, schwerlich er selbst. Ich muß es gestehen, nichts kommt mir so befremdlich, so abenteuerlich vor, wie die Behauptung (III, 138), Lionardo habe, „statt links oben, rechts unten auf der Seite zu schreiben angefangen". Ich bin überzeugt, daß selbst wenn sich Lionardo auf den Kopf gestellt hätte, um ja recht verkehrt schreiben zu können, wir dann immer noch den Ausweg hätten, das Blatt umdrehen zu können.

„Findet das Buch rechte Leser, so muß der Nutzen, den es stiftet, ein ganz außerordentlicher sein. Es wird eine feste Burg gegen den Dilettantismus werden, dessen Schwall unsere lebendige Kunst mit immer größerer Zudringlichkeit überschwemmt" (III, 146) — gewiß ein wahres Wort. Das Studium der Schriften Lionardo's muß Respekt erwecken vor den Heroen der Malerei. „Hält man die großen Meister der Renaissance, diese bevorzugten und heute von keinem an Genauigkeit des Sehens erreichten Augenmenschen wirklich für solche Einfaltspinsel, daß man annimmt, sie seien nicht (mit den wahren Gesetzen des Sehens) bekannt gewesen?" (III, 57). Die Kenntnis der alten Kunsttheorie wird auch das Verständnis der berühmtesten Kunstwerke erschließen: „So wird auch in noch weit höherem Grade ein jedes Auge den allezeit sicheren Wirkungen der Proportionalität, die ein Ghirlandajo, Lionardo, Perugino, Raffael hervorzubringen wußten, unterliegen, und wird mit unwillkürlichem Ergötzen den Reigen tanzen (!), der ihm in diesen Werken der Schau vorgezeichnet ist; und je mehr Einsicht in die Ursachen dieses ergötzlichen Spieles das Auge gewinnt, desto größer und deutlicher wird seine Ergötzung werden" (III, 92).

J. P. Richter.



Notiz.

An der Amper, Ölgemälde von Philipp Roeth, radirt von Theodor Meyer. Bis vor einem halben Jahrhundert holten die Münchener Landschaftsmaler ihre Stoffe fast ausschließlich aus dem benachbarten Hochgebirge. Da war es Christian Morgenstern, der sie neue Wege führte. Er lehnte sich in seiner Auffassungsweise an die Niederländer an, und seine weithin gestreckten Ebenen und Seeküsten, insbesondere aber seine großen, von bedeutenden Wolkenmassen reich bewegten Lüfte hatten den Reiz der Neuheit; so war er es, der obwohl ein Fremder, die Hochebene, auf der München liegt und die von niemand mehr als von den Einheimischen gelästert ward, durch echt künstlerische Auffassung zu Ehren brachte, ein Umstand, der, so einfach er an sich erscheint, gleichwohl in der Geschichte der Münchener Landschaftsmalerei von tief eingreifender Bedeutung ist und namentlich auf Eduard Schleich weitgehenden Einfluß gewann, der nachmals in der Behandlung der Ebene mit ihrer großen Perspektive eine so außerordentliche Meisterschaft erreichen sollte. — Unter denen, welche diese Traditionen mit ebensoviel Erfolg als Begabung pflegen, nimmt Philipp Roeth eine der ersten Stellen ein. Am 10. März 1841 zu Darmstadt geboren, bildete er sich von 1857 an unter der Führung der Herren A. Lucas und Professor Karl Seeger im figürlichen und Landschaftsfache, um sich dann dem nahen Karlsruhe zuzuwenden und dort vom Herbste 1859 bis zum Juni 1860 an der Kunstschule seine Studien fortzusetzen. Hier war es der treffliche J. W. Schirmer, der das ungewöhnliche Talent des schüchternen jungen Mannes schätzen lernte und es mit väterlicher Zuneigung förderte. Seiner Verwendung hatte Roeth auch die Verleihung eines Stipendiums von Seite der Frau Großherzogin Mathilde von Hessen, der Tochter Ludwigs I. von Bayern, zu verdanken, auf welche des Vaters Liebe zur Kunst und Verständnis für dieselbe übergegangen war. Im Jahre 1861 kehrte Paul Weber, der sich, nachdem er den ersten Kunstunterricht von A. Lucas und K. Seeger in seiner Vaterstadt erhalten, in Frankfurt, München und auf einer Reise in den Orient weitergebildet hatte, nach dreizehnjährigem Aufenthalte in Amerika, nach Darmstadt zurück. Philipp Roeth ward Webers Schüler, siedelte aber schon im folgenden Jahre nach Düsseldorf über, wo er sofort selbständig schaffend auftrat. Hauptsächlich anregend wirkten dort die Werke Andreas Achenbachs auf ihn. Von Düsseldorf aus unternahm Roeth zahlreiche Studienfahrten, zuvörderst in die nächste und nähere Umgebung der Stadt, dehnte sie aber bald auf Mitteldeutschland und bis nach Oberbayern aus. Im Jahre 1870 siedelte er nach München über, wo er sich einen eigenen Herd gründete und eine Tochter seines Lehrers, Paul Webers, heimführte. Seine Vorbilder sind namentlich die alten Niederländer, an ihrer Spitze Rembrandt, Ruysdael, Wynants, van Goyen &c., und die Natur, deren charakteristischen Elemente er in vielen Hunderten von prächtig gezeichneten und sorgfältig gemalten Bildern festgehalten hat. Auch die Technik der Aquarellmalerei handhabt er mit Meisterschaft. Roeth malt mit Vorliebe Flachlandschaften aus der Umgegend von München, insbesondere aus dem Dachauer Moos und Schleißheim, kultivirt aber auch mit viel Geschmack das Waldbild, wobei ihm seine eingehende Kenntnis der Waldbäume trefflich zu statten kommt. Dort wie hier aber verrät er ein echt dichterisch angelegtes Gemüt und einen ungewöhnlich fein entwickelten Formen- und Farbensinn.

Carl Albert Regnet.



Ph Röth pinx.

C. Th. Meyer sculp.

AN DER AMPER.





F. Laufberger pinx. — Fr. Böttcher sculps.

KIRCHLICHE CEREMONIE

OELSTUDIE

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. — Druck von Fr. Felsing. München.





Ferdinand Laufberger.

Mit Abbildungen.



enn die Arbeiten eines Malers in geordneter Folge vor unseren Blicken ausgebreitet sind, wenn wir die ersten ängstlich gezogenen Striche ebensogut vor uns sehen wie die späteren kühnen Entwürfe und die ausgeführten Arbeiten, gewinnen wir einen tiefen Einblick in die Entwickelungsgeschichte seines Talentes und vermögen viele Erscheinungen, die allein betrachtet ohne Bedeutung sind, richtig zu würdigen und ihre inneren Beziehungen zu erkennen. Derlei Studien anzustellen, hatte man vor einigen Wochen im Österreichischen Museum zu Wien Gelegenheit, wo der künstlerische Nachlaß des im vorigen Jahre verstorbenen Ferdinand Laufberger eine Zeitlang ausgestellt war. Nicht ohne ein leises Gefühl der Wehmut haben wir all die Blätter betrachtet, die zu Lebzeiten des Malers, von diesem selbst halb vergessen, in Mappen und Laden versteckt lagen und die, nun ans Tageslicht gezogen, dem Urteil der Überlebenden vorgelegt lagen. Da zeigten sich viele gesunde Knospen und vielversprechende Keime, denen nicht immer Blüten und Früchte entsprachen, viele lebensfähige Ideen, welche auszuführen der Künstler keine Gelegenheit fand. Wie mancher originelle Plan wurde zu nichte, in der Jugend durch Nahrungssorgen, im späteren Alter durch Arbeiten und Pflichten, welche dem eigentlichsten Wesen von Laufbergers Talent nicht ganz homogen waren! Die Grundzüge seiner Begabung, der Humor, die Liebenswürdigkeit, die Gabe, an allem rasch das Charakteristische herauszufinden, weisen nämlich mit unwiderleglicher Deutlichkeit auf die Genremalerei. Aber in diesem Fache sich bis zur höchstmöglichen Vollendung durchzubilden, war dem Künstler gerade nicht vergönnt. Das eigentlich Monumentale und Großartige lag ihm fern. Wenn es größere Aufgaben

zu bewältigen galt, löste er sie meist in spielend dekorativer Weise. Wo diese Lösung ihre Berechtigung hatte, blieb der Erfolg nicht aus. Wir erinnern an zahlreiche von Laufberger ausgeführte ornamental gehaltene Sgraffiti, besonders aber an den Bühnenvorhang für die Wiener Hofoper. Die reizenden Bilder auf diesem Vorhange gehören gewiß zu des Künstlers erfreulichsten Schöpfungen; zwei unten mitgeteilte Proben sind sprechende Zeugnisse dafür. Wo aber Großartigkeit im Wesen der Aufgabe lag, läßt sich in Laufbergers Arbeiten eine gewisse Leerheit nicht verkennen. Die Pallas Athene am Verbindungsgange zwischen dem Österreichischen Museum und der Kunstgewerbeschule, die Glasfenster über den Hauptportalen der Wiener Weltausstellungs-Rotunde, die Sgraffiti in den beiden Höfen des neuen Museums für die Kunstsammlungen des Österreichischen Kaiserhauses und manche ähnlichen Werke stehen relativ nicht auf derselben Höhe wie die in ihrer Art einzigen kleineren Leistungen, welche Bilder aus dem Volksleben, aus der Kinderwelt, aus dem Familienkreise zum Gegenstande haben. Für solche Darstellungen war Laufberger ganz besonders geschaffen. Die typischen Figuren der Wiener Praterwiesen zu fixiren, die Marianca-Venus mit ihrem Mars in österreichischer Uniform, die drallen Kindsmägde, die Töchter der Hanna mit ihren Pflegebefohlenen, die Bureaux-Menschen und Handwerker, die Sonntags das Freie suchen, diese gelangen unserem Künstler stets in einer Weise, welche ungeteilte Bewunderung erregte. Seine Bauern aus der Ramsau, seine Bauernkinder von der Herreninsel im Chiemsee, seine Volkstypen aus Galizien und Ungarn, seine Karrikaturen endlich, sei es aus dem Pariser Leben, sei es aus dem Kreise der Politik, sind Muster charaktervoller Auffassung. Diese hellste Seite von Laufbergers Talent trat mit den Jahren nach und nach in den Schatten und erglänzte nur noch zeitweise in dem höchst vergänglichen und von mehr als einer Seite anfechtbaren Wiener „Gschnas".

So haben wir in Laufberger einen Künstler von vielseitiger Begabung, lebhaftem Temperament und reicher Phantasie vor uns, der uns manch lustiges Genrebild schuldig geblieben ist, das er, durch die Umstände genötigt, unausgeführt lassen mußte. Ein Rückblick auf den Lebensweg des Künstlers wird dies bestätigen.

Ferdinand Julius Wilhelm Laufberger war nach Angabe der Pfarrbücher seines Geburtsortes zu Mariaschein in Böhmen am 16. Februar 1829 geboren. Sein Vater Johann war Verwalter des Kirchenstiftungsgutes in demselben Orte. Die Mutter, Antonia, geborene Teumer, war Tochter eines Baumeisters. Auf Ferdinand, das zweite Kind dieser Eltern, folgten noch vier Brüder, von denen zwei, sowie die ältere Schwester, den Künstler überlebten, einer aber schon als Kind starb. Das väterliche Haus bot dem Knaben zwar keine glänzende Äußerlichkeit, dagegen ein gemütvolles Familienleben, welches sich unter anderem auch darin kund gab, daß der Vater oftmals des Abends im trauten Kreise der Seinen saß und mit talentvoller, wenn auch ungeschulter Hand seinem Zeichentriebe nachhing. Wie uns ein naher Verwandter des Malers, Herr Stabsarzt F. Laufberger, mitteilt, galt Johann Laufberger allgemein als ein hochbegabter Mann. Er trachtete danach, seinen Kindern möglichst viele Gelegenheit zu geistiger Ausbildung zu geben, obwohl er in ungünstigen Vermögensverhältnissen lebte. Als die Familie im Sommer 1837 nach Schüttenitz bei Leitmeritz übergesiedelt war, ließ er Ferdinand in dem letztgenannten Orte das Gymnasium besuchen. Ferdinands Schwester Julie erinnert sich noch jener Zeit und erzählt, daß der Knabe schon damals großen Fleiß, doch wenig Freude an kindischem Spiele gezeigt habe. Wenn er in den Ferien

zu den Eltern kam, war Zeichnen seine liebste Beschäftigung, wie er denn schon als vierjähriges Kind nichts mehr liebte, als Fußboden und Schränke mit den Gebilden seiner kindlichen Phantasie zu bekritzeln. Der Besuch des Gymnasiums in Leitmeritz dauerte nur bis 1840; in diesem Jahre wechselte die Familie abermals ihren Wohnort und übersiedelte nach Prag. Hier nun drängte Ferdinand bald die Eltern, ihm die Einwilligung zum Einschlagen der Malerlaufbahn zu geben. Die Mutter ging denn auch mit dem Knaben zu dem noch unter Kadlicks Direktorium an die neugestaltete Prager Akademie als „Korrektor" herangezogenen Rudolf Müller, welchen sie um Rat fragte und der aus den mitgebrachten Zeichenproben sofort das Talent Ferdinands erkannte. Rud. Müller riet zwar den weiteren Besuch der Mittelschule an, gestand jedoch gerne zu, daß der Junge seine freien Stunden bei ihm zubringen dürfe, um sich im Kopfzeichnen zu üben. Müller schreibt über diese Angelegenheit Folgendes [1]): „Mit einer Pünktlichkeit, die mir oft lästig wurde, fand er (Laufberger) sich denn auch ein und schritt binnen Jahresfrist derart vorwärts, daß über seine Reife für die Akademie kein Zweifel mehr bestehen konnte. Dann aber verschob das unerwartete Ableben der Mutter mit dem Nachlasse von vier unversorgten Kindern und das nachfolgende dauernde Siechtum des Vaters alles bisher Geplante." Der Eintritt in die Akademie also verzögerte sich einige Jahre, fand aber dann endlich doch im Jahre 1844 statt. Studien nach der Antike, der Perspektive, Anatomie und in Fächern, die sonst noch an der Akademie gelehrt wurden, betrieb der angehende Künstler mit jenem Eifer, der sein Schaffen stets auszeichnete und der ihn später während seines ersten Aufenthaltes in Italien veranlaßte, in sein Tagebuch zu schreiben: „2. Juli Museum besuchen wollen — Schon wieder geschlossen. Der Teufel hole die Feiertage!" oder einige Tage früher: „Schon wieder Feiertag! Scheußlich!" [2]) — Diese Auslassungen, wenn auch nicht für eine Veröffentlichung zugestutzt, sind eben deshalb um so charakteristischer für den unermüdlichen Eifer des Künstlers. Von diesem geben auch die aus seiner ersten Studienzeit zahlreich erhaltenen Blätter Zeugnis. Neben den sorgsam und fleißig ausgeführten Blättern aber finden wir mancherlei flüchtig hingeworfene Skizzen, welche, in ungezwungenster Weise entstanden, schon auf ein schlagfertiges Talent hinweisen, das vorzugsweise zum Humor neigt. So sehen wir in den ältesten Skizzenbüchern Laufbergers mehrere komische Scenen, wie sie im Familienleben vorkommen, mit vorzüglicher Charakteristik wiedergegeben. Aus jeder Figur spricht heiterer Lebensmut. Eines solchen aber bedurfte auch der junge Künstler, um in den bitteren Jahren nicht zu verzagen, welche er nach dem Tode zuerst seiner Mutter (1843) und dann seines Vaters (1845) zu durchleben hatte. Zwar nahm den nunmehr vereinzelt dastehenden sechzehnjährigen Kunstjünger Rudolf Müller zunächst zu sich in Pflege (bis gegen Ende 1846), zwar unterstützte ihn sein Vetter und Vormund Franz Laufberger (damals Oberamtmann in Sadowa, später Hofrat und Vizepräsident der Statthalterei in Prag — gestorben 1877 —) nach Möglichkeit, doch war der Jüngling bald im Wesentlichen darauf angewiesen, sich durch Unterricht sein Brot zu verdienen, denn eine zwischen Rudolf Müller und Chr. Ruben, dem Nachfolger Kadlicks an der Prager Akademie, entstandene und schon weit vorgeschrittene Eifersüchtelei veranlaßte den ersteren, das Verhältnis zu dem jungen Laufberger zu lösen, um dem Aufstrebenden nicht dem Direktor Ruben gegen-

1) Vergl. „Allgemeine Kunstchronik" (Wien 22. Febr. 1882).

2) Aus einem seiner Tagebücher von der ersten italienischen Reise 1863/64.

über zu schaden. Dieser wollte den talentvollen Laufberger an sich ketten, ließ seinen Kindern von ihm Zeichenunterricht erteilen, betraute übrigens Laufberger auch mit manchen sehr untergeordneten Arbeiten, Vignetten ꝛc. Schon als Laufbergers Vater gestorben war, hatte die wenig frohe Zukunft, welche einem Künstler in jenen Tagen winkte, den Vormund veranlaßt, auf eine mehr gesicherte Existenz für den Jüngling zu sinnen; Ferdinand sollte am Oberamte in Sadowa eintreten und den Musen Lebewohl sagen. Das junge Talent hatte indes in befreundetem Kreise so viel Vertrauen erweckt, daß die Fürsprache von R. Müller und die Bitten Ferdinands hinreichten, den Plan einer Beamtenlaufbahn zu Fall zu bringen. Der Jüngling blieb der Kunst erhalten, besuchte fortan die Akademie und wurde 1848 in das Atelier für selbständige Arbeiten aufgenommen. Dort malte er (so teilt mir die Prager Akademie unter gütiger



Wiegenlied.
Nach einem Aquarell von Ferd. Laufberger.

Vermittelung von Prof. Trenkwald in Wien mit) im Jahre 1849 ein Architekturbild, welches, zur Verlosung des Kunstvereines angekauft, an J. Kögler, einen Fabrikanten in Schönlinde, gelangte. Das nächste Jahr sah ein Gemälde: „Turmwache“ und eine große Zeichnung: „Maler R. v. Horst verteidigt sein Bild während des Bildersturmes in der Marienkirche zu Antwerpen“, entstehen. 1851 malte Laufberger eine „Waldpartie“.

Eine ebenso vielfach nachgesprochene wie unrichtige Angabe ist die, Laufberger habe an den Wandgemälden des Prager Belvedere mitgearbeitet. Der Irrtum dürfte durch Verwechselung der Namen Laufer und Laufberger entstanden sein. Denn ein Künstler namens Laufer malte neben Trenkwald, Lhota und Swoboda an den Wandgemälden des Prager Belvedere.

Im Jahre 1852 wurde Chr. Ruben zum Akademiedirektor in Wien ernannt und zog mit seinen Schülern nach der heiteren Residenz an der Donau. Auch Laufberger verließ die düstere Moldaustadt und folgte seinem Meister. Zuvor aber hatte er noch eine Sommerreise durch Nordungarn und Galizien unternommen und volle Skizzen-

bücher und Mappen heimgebracht. Viele der damals entstandenen Zeichnungen fanden sich im Nachlasse. Sie zeigen eine sichere Hand und scharfe Beobachtungsgabe für das Charakteristische am Menschen, an der Landschaft, ja an allem Sichtbaren überhaupt. Von jener Reise stammen auch die Vorwürfe für die kleinen, im folgenden Jahre von Laufberger ausgeführten Radirungen: „Keszmark" und „Eine Gasse in Kasimierz zu Krakau".[1]) Auf derselben Reise zeichnete und malte der Künstler auch die Studien von Schloß Arva, nach denen für „Waldheims illustrirte Zeitung" ein hübscher Holzschnitt hergestellt wurde.[2])

Die erste bedeutende Arbeit, welche Laufberger in Wien an der Akademie ausführte, war der noch ganz in akademischen Fesseln liegende Karton: „Übergabe der Stadt Calais an Eduard III. von England im Jahre 1347". Derselbe hat sich in sehr be-



Tafelmusik.
Nach einem Aquarell von Ferd. Laufberger.

schädigtem Zustande im Nachlasse vorgefunden. Die Komposition ist uns in einem gelungenen Stiche von J. Sonnenleiter erhalten. Vor den Arbeiten an der Akademie mußte aber der junge Künstler darauf bedacht sein, den nötigen Lebensunterhalt zu erwerben. Ruben bekümmerte sich wenig mehr um den mittellosen Kunstjünger, und wie die Notizbücher jener Tage verraten, gab es für Laufberger damals überaus magere Zeiten.

Da war es denn R. v. Waldheims hilfreicher Sinn, der das junge Talent erfolgreich zu beschäftigen wußte. Dies geschah für die von Waldheim im Jahre 1854 gegründete xylographische Anstalt, welche eine bekanntlich sehr wichtige Rolle in der Geschichte des modernen Wiener Holzschnittes spielt. Unter den zahlreichen illustrirten Publikationen, welche damals Waldheims Anstalt verließen, sind wenige, an denen Laufberger nicht mehr oder weniger als Zeichner Anteil gehabt hätte. Die „Mußestunden" (erschienen von

1) Vgl. die Wiener „Allgem. Kunstchronik" vom 18. Febr. 1882: „Ferdinand Laufbergers Radirwerk."
2) „Schloß Arva" erschien in der Nummer vom 5. April 1862.

1859 bis 1863), „Waldheims illustrirte Zeitung" (1862 und 1863), die „Illustrirten Blätter" (von 1865—1866), sowie der bekannte „Figaro" weisen eine große Anzahl von Laufbergerschen Zeichnungen auf.

Des Künstlers Mitarbeiterschaft für den 1856 gegründeten „Figaro" begann in der Nummer vom 30. April 1859 und dauerte bis ca. 1863, in welchem Jahre Laufberger von dem nicht minder als er mit Humor begabten Leopold Müller, der schon einige Zeit neben ihm für das Witzblatt gezeichnet hatte, abgelöst wurde.

Die Zeichnungen Laufbergers für den „Figaro" erregten Aufsehen, einige darunter waren sogar von sensationeller Wirkung. Wir erinnern hier nur an „Die zwei Primgeiger in ihrer gegenwärtigen Situation", welche im August 1861 erschienen. Deak und Schmerling sitzen nebeneinander, beide in der von Geigern beim Spielen gewöhnlich eingenommenen Haltung; doch siehe! Deak hat keinen Bogen, Schmerling keine Violine.[1]) Aber auch die übrigen Publikationen Waldheims haben viele Arbeiten von Laufberger aufzuweisen, welche volle Beachtung verdienen. 1856 malte der Künstler eine kleine Landschaft direkt auf Holz. Sie wurde in der xylographischen Anstalt geschnitten und diente als Titelbild des „Familien-Kalenders" von 1857. Eine zu dem hübschen Bildchen, welches ein von großen Bäumen umgebenes, äußerst malerisch gelegenes Gehöft vorstellt, geschriebene Novelle erhielt den Titel: „Der todte Hof."[2])

Vielen Beifall fand auch die in „Waldheims illustrirter Zeitung" (Juni 1862) erschienene „Rückkehr der Wallfahrer von Maria-Zell". Betschwestern jedes Alters und jedes Standes sind hier mit seltener Meisterschaft charakterisirt. Nicht uninteressant war es, im Nachlasse eine Reihe von kleinen Studien für diese Darstellung zu finden. Ein treffliches Aquarell von derselben besitzt L. Lobmeyr in Wien, welcher das hübsche Blatt zur Laufberger-Ausstellung gesendet hatte.

In die Zeit, als Laufberger begann, für Waldheims Anstalt zu zeichnen, ins Jahr 1855, fällt auch eine Reise donauabwärts durch die Sulinamündung ins Schwarze Meer, durch den Bosporus nach Konstantinopel und zurück über einige griechische Städte nach Triest und Venedig, welche, vom Österreichischen Lloyd unternommen, Anlaß zu einer Publikation gab, für deren Stahlstiche Laufberger eine Reihe von Zeichnungen lieferte. Diese Stahlstiche sind selten, weil von dem zweiten Teile des Werkes: „Album zur Erinnerung an die Donau", Triest, litterarisch-artistische Anstalt (Julius Ohswald), für welchen die Laufbergerschen Bilder bestimmt waren, nur eine sehr kleine Auflage gedruckt wurde. Die Zeichnungen für den ersten Teil der Publikationen sind von R. Alt. Eine Anzahl von Laufbergers Skizzen und Bemerkungen, die auf jener Reise entstanden sind, ist uns erhalten. Nichts entging dem lebhaften Blicke des jungen Mannes. Terrain, Vegetation, Atmosphäre, die Elemente der Landschaft interessiren ihn ebenso wie die Menschen der verschiedenen Rassen, welche kennen zu lernen er damals Gelegenheit hatte. Die Unbequemlichkeiten, mit denen eine Reise nach dem Orient verknüpft ist, kümmern ihn wenig, obwohl er sich veranlaßt fühlt, zu notiren: „Insektenpulver in großer Menge verbraucht". Neben den Tagebuchnotizen finden wir mit flüch-

1) Das Bild erschien in verjüngtem Maßstabe reproduzirt im „Krebsbüchlein des Figaro", Wien 1881, Waldheim.

2) Diese Landschaft wurde nochmals abgedruckt im „Bilderalbum zur neueren Geschichte des Holzschnittes in Deutschland", Leipzig 1877, Seemann, S. 114 als „frei behandelter Schnitt von W. Bader nach einer Tuschzeichnung Laufbergers".

tiger, aber sicherer Hand kleine Zeichnungen ausgeführt, z. B. von orientalischen Gefäßen mannigfacher Art. Material und Farben werden angemerkt. Auch Charakterköpfe und Karrikaturen wechseln mit den schriftlichen Aufzeichnungen. Besonderes Interesse aber erregen ihm „schöne Türkinnen", welche „feine Strümpfe, kleine Pantoffel und goldgestickte Mieder" tragen. Doch schreibt er auch von dem „Ernst der Cypressenwälder auf den türkischen Friedhöfen". In den Notizen vom 2. Oktober heißt es: „Unvergeßlich schön der dunkle Cypressenwald am asiatischen Friedhof".

Die Orientreise, welche vom 19. August bis 25. Oktober gedauert hatte, war nicht nur für den Künstler äußerst anregend, sondern verschaffte ihm auch zuerst einen Namen in weiteren Kreisen, so daß man seitdem an seinen Arbeiten freundlichen Anteil nahm. Das Ölgemälde „Ein Markt in Oberungarn", welches im Katalog der Akademie-Ausstellung von 1858 schon als verkauft u. z. als Eigentum des Fürsten Rohan angeführt wird, erhielt auf derselben Ausstellung noch überdies den „Kunstausstellungspreis" von 300 Fl. C. M.[1])

So verbesserte sich endlich die materielle Lage des Künstlers, der bald auch den österreichischen Kunstverein beschickte. Dort waren gegen Ende der fünfziger und zu Anfang der sechziger Jahre mehrere durch ihren Gedankengehalt und durch zutreffende Charakteristik ausgezeichnete kleine Ölgemälde zu sehen. Wir nennen davon: „Privatgelehrter beobachtet eine Sonnenfinsternis", „Gebirgsreisende rasten vor einem Bauernhause", „Ein alter Junggeselle", „Ein gemütliches Plätzchen" und „Genoveva im Walde".

Die Ferien führten den Künstler mehrmals ins Salzkammergut und in das südliche Bayern, wo er Land und Leute eingehend mit dem Stift in der Hand studirte. Aber auch zu einer größeren Reise bot sich bald Gelegenheit. Nachdem der junge Künstler von 1852 bis 1859[2]) die Wiener Akademie besucht hatte, wurde ihm gegen Ende des Jahres 1861 ein ausgiebiges Stipendium für eine Studienreise durch Deutschland, Frankreich und Italien bewilligt. Laufberger trat die für ihn höchst bedeutungsvolle Reise im März 1862 an und kehrte im August 1864 nach Wien zurück. Über die näheren Umstände der Reise konnten wir uns einerseits aus den vielfach mit Notizen versehenen Skizzenbüchern des Künstlers Rats erholen, andererseits aus dem Anfang eines Tagebuches, welchen uns Herr Baron v. Ferstel gütigst zur Verfügung stellte. Die ersten Wochen seiner Reisezeit brachte Laufberger bei Verwandten und Bekannten in Prag und Tabor zu. In Dresden, wohin er sich dann begiebt, wird kurze Zeit verweilt, längeren Aufenthalt jedoch nimmt er erst in Berlin. Die Museen durchwandernd, faßt er bald den Entschluß in der Galerie zu kopiren, wozu er in wenigen Tagen die Erlaubnis erhält. Von den kleinen Kopien, die Laufberger damals anfertigte, sind uns zwei bekannt geworden: eine Kindergruppe nach Rubens (Nr. 779 des Meyer-Bodeschen Kataloges von 1878) und die heil. Agnes nach Alonzo Cano (Nr. 414 B desselben Kataloges). Die erstere ist in Öl gemalt, übrigens von ebenso mangelhaftem Kolorit wie die zweite in Aquarell. In der Farbengebung stechen beide ganz auffallend von den viel besseren Kopien ab, welche Laufberger wenige Monate später im Louvre und nachher in Florenz malte. Laufberger war sich seiner geringen

---

1) Das Gemälde befindet sich noch heute im Besitze des genannten Fürsten. Eine Aquarellskizze zu demselben fand sich im Nachlasse und trug die Bezeichnung: „Fd. Laufberger 1856".

2) Soweit nämlich ist der Besuch der Akademie aus den Schülerverzeichnissen ersichtlich, welche uns im Sekretariat mit großer Freundlichkeit zur Einsicht vorgelegt wurden.

koloristischen Begabung bewußt und spricht seine Scheu namentlich vor der Ölfarbe in seinen Aufschreibungen deutlich aus. Neben den Studien in der Galerie versäumt er nicht, sich in der Stadt umzusehen und die Ravené'sche Sammlung eingehend zu kritisiren. Ein Besuch bei Cornelius wird geschildert. „Sehr erfreut und erbaut fortgegangen", lesen wir in den Notizen. Mitte April verläßt Laufberger Berlin und besucht hierauf in rascher Folge einige bedeutende Städte Deutschlands: Kassel, Frankfurt a. M., Mainz, Köln, Düsseldorf. Von dort begiebt er sich nach Antwerpen, Amsterdam und endlich nach Paris. Unter den mannigfaltigen Eindrücken, welche den jungen Maler dort empfingen und über welche sich manch interessantes Wort in den Skizzenbüchern findet, scheint das Louvre einen dominirenden Platz eingenommen zu haben. Den Studien, welche Laufberger in der Galerie machte, verdanken wir nicht nur eine Reihe von Kopien nach Rubens, Velazquez, Jordaens und anderen Meistern ersten Ranges, sondern auch dasjenige Genrebild, das unter Laufbergers Ölgemälden den meisten Beifall gefunden hat. Wir meinen den „Galeriebesuch im Louvre", ein Bild, das mit großer Naturwahrheit eine ganze Menge von typischen Figuren zusammenfaßt. Man sieht den Lord, der mit weiheloser Geschäftsmäßigkeit seinen „Kunstgenuß" abthut, die Leute vom Lande, die von der Fülle der Bilder und Menschen in Verlegenheit gesetzt sind, den Gardien, den Troupier, die Kopisten und was der bekannten Louvregestalten mehr sind. Das Bild wurde im Jahre 1864 vom Prager Kunstverein für die Verlosung angekauft und von P. Haltrick in Galatz gewonnen. Ein Aquarell zu dem Bilde war in der Laufberger-Ausstellung des Österreichischen Museums zu sehen.

Die Studien in Paris waren anhaltend und wurden nur einmal auf längere Zeit unterbrochen, nämlich durch eine Reise nach England zur Londoner Weltausstellung. Den Bemerkungen des Künstlers entnehmen wir, daß er am 8. Juni (1862) die französische Hauptstadt verließ und schon am 24. Juni wieder dahin zurückkehrte. Die Notizen auch von dieser Reise zeigen uns, welch lebhaftes Interesse Laufberger an allem Bemerkenswerten genommen, das sich ihm irgendwo darbot; sogar technischen Fragen brachte er einige Aufmerksamkeit entgegen, wie einige kleine Skizzen aus jener Zeit beweisen, durch welche er sich eine „neue Art, das Steuerruder zu bewegen",[1] die er in der Londoner Ausstellung gesehen, dem Gedächtnisse einzuprägen suchte. Überhaupt war Laufberger von seltener Vielseitigkeit. Malweisen verschiedenster Art übte er mit Sicherheit und führte die Radirnadel mit Geschick. Auch an allem Neuen, was die Wissenschaft bot, nahm er regen Anteil. Die Evolutionstheorie der modernen Zoologen seit Darwin veranlaßte ihn wiederholt zu humoristischen Zeichnungen und Vorträgen, die physiologische Optik zu ernsterem Nachdenken, wovon der Umstand Zeugnis giebt, daß wir in einem seiner Skizzenbücher mitten unter Ornamenten und Kinderköpfen auf die bekannten Zöllnerschen Figuren stoßen. Seinen Ideenkreis nach den mannigfaltigsten Richtungen zu erweitern fand Laufberger auf der Londoner Weltausstellung, welche er mit Stache, Weber, Eitelberger und anderen Bekannten aus Wien durchstreifte, reichliche Gelegenheit. Entzückt ist er von dem Reichtum der Londoner Kunstsammlungen. Auf der Rückreise wird in Rouen etwas halt gemacht. St. Ouen, die Kathedrale, das Stadthaus und das Hôtel du Bourthéroulde begeisterten den Künstler, der auch einige der berühmten Giebelhäuser der Stadt skizzirte.

1) Die Zeichnungen deuten auf eine Schraube ohne Ende in sinnreicher Anwendung.

Nach Paris zurückgekehrt, nahm Laufberger seine Studien bald wieder auf. Wie bedeutende technische Fortschritte er in der französischen Hauptstadt gemacht, erkennen wir aus einer Vergleichung seiner chronologisch geordneten Skizzenbücher. Erst in denen aus der Pariser Zeit beginnt die Hand des Künstlers freier und leichter zu werden. Nach allem Überlieferten zu schließen, scheint Laufberger in jener Zeit mit einem wahren Feuereifer gearbeitet zu haben. Zunächst schloß er sich an Jacques an, der ihm als Zeichner des „Charivari" bekannt sein mußte, später an den bekannten Léon Cogniet, dessen Atelier übrigens mit dem lärmenden Treiben von 25 jungen Franzosen nicht nach dem Geschmacke unseres Künstlers gewesen zu sein scheint. Denn in einer französischen Sprachübung, für welche er eines seiner Skizzenbücher benutzte, schreibt er: „L'atélier Cogniet n'est pas tel que je me l'imaginais". Gerecht genug ist er aber, das anzuerkennen, was jeder Künstler bei den Parisern anerkennen muß, den Fleiß: „ . . . Une seule chose est bien louable, c'est qu'on y travaille avec ardeur dès le matin, malgré ce tapage . . ." Auch Cogniet selbst findet Anerkennung. Die kurzen Nachrichten Laufbergers über den französischen Künstler, die wir in dem Entwurfe eines Briefes (an Ruben?) finden, sind hinreichend interessant, um hier mitgeteilt zu werden: „Die Grundsätze, die Cogniet seinen Schülern predigt" (schreibt Laufberger in dem Entwurfe), „sind vortrefflich. Er sieht auf eine sehr strenge Zeichnung und Modellirung und tadelt aufs heftigste jede Art zu malen, selbst wenn sie sehr gefällig ist, sobald darin nicht das Streben zu sehen ist, die individuelle Farbe und Form des Modells zu kopiren; Vorschriften über Farbe, kurz Rezepte giebt er nie."

Von weit größerer Bedeutung für die künstlerische Entwickelung Laufbergers als der Pariser Aufenthalt war die darauffolgende italienische Reise, deren Einfluß fast alle nach derselben entstandenen Kompositionen des Künstlers verraten. Wir erwähnen nur ein auffallendes Beispiel. Laufberger bewundert in Florenz die Kindergestalten L. della Robbia's, er zeichnet dort fleißig nach diesen lieblichen Vorbildern. Eine Übersetzung von della Robbia's Kindern aus dem Italienischen des 15. Jahrhunderts in modernes Deutsch erkennen wir in den Kindergruppen auf dem eingangs erwähnten Bühnenvorhang, besonders auf dem „Sängerbund",[1]) dem unteren Mittelbilde. Auch in anderen Arbeiten Laufbergers kehren solche Anklänge an della Robbia's Kinder wieder. Es soll dies kein Vorwurf sein, sondern blos ein Beleg für unsere Anschauung, daß unter allen Reiseeindrücken, die Laufberger empfangen, die aus der Arnostadt zu den tiefsten gehört haben. Nächst Florenz waren es, wie billig, Rom und Neapel, welche von Laufberger am eingehendsten studirt wurden. Wie überall, wohin er kam, interessirte ihn auch in Rom neben den Kunstschätzen vergangener Tage das warme Leben der Gegenwart. Dieser seiner Aufmerksamkeit für Sitten und Gebräuche verdanken wir viele in ihrer frischen Unmittelbarkeit äußerst anziehende kleine Ölskizzen, von denen wir eine durch die talentvolle Hand Böttchers, eines Schülers von W. Unger, haben reproduziren lassen. (Siehe die beigegebene Radirung.) Das Original trägt die Bezeichnung: „Rom 64 F. L." und befindet sich gegenwärtig im Besitze von Baron Ferstel in Wien. Wie schon angedeutet, hatte Laufberger seit den ersten Wochen seiner Reise enorme Fortschritte in der Farbengebung gemacht und so durch Fleiß einen ursprünglichen Mangel seiner Begabung auszugleichen gesucht. Überhaupt kehrte er,

1) Gestochen von Wilh. Schmidt für das „Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", photogr. von Bruckmann in München.

der Wien als tüchtiger Akademiker verlassen hatte, von seiner Studienreise als reifer Künstler zurück. Dies blieb nicht unbeachtet. Bald stellten sich größere Aufträge ein. — Seit 1861 bauten van der Nüll und Siccardsburg an dem Riesengebäude der Wiener Hof-Oper. Zur Zeit, als Laufberger aus Italien zurückkam, dachte man schon daran, gediegene Kräfte für die innere Ausschmückung des Baues zu gewinnen. Laufberger erhielt den Auftrag zur Ausführung des Bühnenvorhanges für Ballet und komische Oper. Der Vertrag zwischen dem Künstler und dem Stadterweiterungsfonds wurde im Jahre 1866 abgeschlossen. Das Schriftstück selbst befindet sich im k. k. Ministerium des Innern, woselbst uns der Einblick in das Dokument und dessen Beilage mit größter Zuvorkommenheit gestattet wurde. So sind wir in der Lage, über die Gesichtspunkte, welche den Maler bei dieser Arbeit leiteten, ihn selbst sprechen zu lassen. Die Beilage des Vertrages besteht nämlich aus Laufbergers eigenhändig geschriebenen „Erläuternden Worten zu dem Entwurfe für einen Vorhang des neuen k. k. Opernhauses" und aus einer schematischen Darstellung der beabsichtigten Anordnung der Bilder auf dem Bühnenvorhange. Der Künstler beginnt mit folgenden Worten: „Bei der Anfertigung des vorliegenden Entwurfes ging der Verfasser von der Ansicht aus, daß das Gesamtbild desselben den Eindruck eines mit Figuren und Ornamenten verzierten Stoffes machen müsse, daß demnach die entsprechende Wirkung vorzugsweise nur durch Linien und Farben erreicht werden könne. Plastische Formen in den Umrahmungen und große Schattenmassen würden dem Ganzen den Eindruck einer ebenen Fläche benehmen." Laufberger hält also die Mitte zwischen der Auffassung des Bühnenvorhanges als Gemälde und der als Teppich, indem er die Behandlung der Figuren dem dekorativen Zwecke des Ganzen anpaßte.

Die Anordnung der Bilder auf dem Vorhange setzen wir als bekannt voraus, weil diese populärste Schöpfung Laufbergers in vielen Reproduktionen verbreitet ist und sich überdies in permanenter Ausstellung in der Wiener Oper befindet. Wir wollen nur erwähnen, daß die unserem Artikel beigegebenen Rundbilder den Darstellungen zu beiden Seiten oben am Vorhange entsprechen. Links befindet sich das „Wiegenlied", rechts die „Tafelmusik", wie nämlich der Künstler selbst diese Bilder getauft hat. Die kleinen Aquarellstudien für dieselben, welche auf der Auktion von Laufbergers Nachlaß von der Akademie der bildenden Künste in Wien erstanden wurden, liegen als Originale unseren Holzschnitten (S. 264 u. 265) zu Grunde. Sie sind bisher im einzelnen nicht vervielfältigt und können uns hier als bezeichnend dafür gelten, in welcher Weise Laufberger die Kinderwelt auffaßte. Der Vorhang selbst hat sich trotz des vielen Gebrauches seit Eröffnung der Oper noch in seiner vollen Farbenfrische erhalten, wozu die angewendete Technik (Malerei in Leimfarben) und ihre solide Handhabung gewiß vieles beitragen. Rahls Vorhang hat in derselben Frist an koloristischer Wirkung schon verloren.

Aber auch von anderer Seite war man bemüht, Laufbergers Talent nutzbar zu machen. Man suchte den Künstler neben König, Rieser, Storck und Sturm als Lehrkraft für die neue Kunstgewerbeschule zu gewinnen. Laufberger willigte ein, obwohl er wissen mußte, daß er damit seine künstlerische Freiheit hingebe. Am 29. Juni 1868 wurde er zum Professor für dekorative Malerei ernannt. Als solcher hat er bis zu seinem Tode gewirkt. Wenn man berücksichtigt, daß Laufberger mit derselben Gewissenhaftigkeit, mit welcher er bisher an der eigenen Ausbildung gearbeitet hatte, nun auch auf die Ausbildung anderer bedacht war, wenn man seine Erfolge auf kunstgewerb-

lichem Gebiete, das er besonders im Verein mit J. Storck kultivirte, überblickt, muß man seine Berufung an die Kunstgewerbeschule als höchst gelungene Acquisition für das Institut betrachten. Freilich Laufberger der Künstler selbst wurde kaum gefördert durch diese eingreifende Veränderung seiner Lage, und wenn wir es einerseits bewundern, daß er neben seiner äußerst anstrengenden Lehrthätigkeit (Laufberger mußte seit 1874 auch noch den damals in der Kunstgewerbeschule eingeführten „Zeichenlehrer-Bildungskurs" übernehmen) noch Zeit und Ruhe genug fand, selbständig in ausgiebiger Weise thätig zu sein, so müssen wir andererseits an den meisten der seit jener Zeit von ihm geschaffenen Werke größerer Art jene Leerheit konstatiren, welche wir oben erwähnt haben. Die Menge dieser Arbeiten ist erstaunlich. Laufberger hatte den größten Anteil an der malerischen Ausschmückung des Österreichischen Museums. Die Sgraffiti, welche die Außenseite beleben, sowie die Deckengemälde des Stiegenhauses sind sein Werk. Die Malereien, welche die Vierung der Votivkirche zieren (acht Engel mit den Leidenswerkzeugen und die vier Evangelisten), der malerische Schmuck des Baldachins über dem Hochaltar (die vier Kardinaltugenden) und die Entwürfe für drei Glasfenster[1]) dieser Kirche wurden gleichfalls von Laufberger geschaffen. Die Sgraffito-Dekorationen in den beiden Höfen des neuen Museums für die Kunstsammlungen des Österreichischen Kaiserhauses, die Ausschmückung zahlreicher Privathäuser in Wien und vieler Gebäude in verschiedenen deutschen Städten,[2]) die Entwürfe für die Glasmalereien über den Hauptportalen der Wiener Weltausstellungs-Rotunde, die Sgraffiti für die österreichische Abteilung der letzten Pariser Weltausstellung, die Wandgemälde für die Erlangersche Gruftkapelle in Payerbach, das Mosaik für Teirichs Grabmal auf dem Hietzinger Friedhofe und unzählige kleinere dekorative Arbeiten bezeichnen Laufbergers Thätigkeit seit seiner Berufung an die Kunstgewerbeschule. So stattlich diese Reihe auch sein mag, so erzielte Laufberger doch nur mit denjenigen Arbeiten einen vollkommen befriedigenden Eindruck, welche seinem eminenten Zeichentalente etwas Anmutiges oder Spielendes entgegenbrachten, ohne einen ausgesprochenen Farbensinn in Anspruch zu nehmen, besonders mit den Sgraffiten von halb oder ganz ornamentalem Charakter. Um die Wiederbelebung des schon von Semper empfohlenen Sgraffito hat Laufberger sich unleugbar große Verdienste erworben. Sein Beispiel hat in den weitesten Kreisen Nachahmung gefunden.[3])

Den einmal erfaßten Beruf des Lehrers an einer Kunstgewerbeschule festhaltend, war Laufberger mit allen Kräften bemüht, mit zu helfen an dem schönen Werke der Hebung österreichischer Kunstindustrie. Es gereicht ihm dies zum großen Lobe, weil er, dem genannten Berufe folgend, das eigentliche Feld seines Talentes lieber brach liegen ließ, als daß er es auf Kosten seiner Amtspflichten kultivirt hätte. In den Skizzenbüchern, die aus diesen Jahren erhalten sind, und die er auf mehrmaligen kürzeren Reisen nach Italien füllte, finden wir fast nichts mehr als Ornamente und Architekturen, keine Volksscenen oder dergl., sogar die Landschaft, die der Künstler sonst mit so viel Geschick behandelte, wird vernachlässigt. Als fast einzige Schöpfung,

---

1) Vergl. M. Thausings „Votivkirche" (Denkschrift des Baukomités).

2) Wir erinnern nur an das Alumneum der Thomasschule und an das Feuerwehrdepot in Leipzig.

3) Die bei A. Hölder in Wien erschienenen Vorlagen für Sgraffitodekorationen gehen durchaus auf Laufbergersche Zeichnungen zurück. — Die am Ende dieses Artikels wiedergegebene Füllung, sowie die Kopfleiste auf Seite 285 sind Reduktionen von Sgraffitoentwürfen des Künstlers.

welche noch den Laufberger der fünfziger Jahre erkennen läßt, ist die „Praterscene" zu betrachten, das Aquarell, welches der Künstler für das Album malte, das von den Großindustriellen Wiens dem österreichischen Kronprinzen aus Anlaß seiner Vermählung im vorigen Jahre überreicht worden ist.

Im Jahre 1870 hatte der Maler eine traute Lebensgefährtin gefunden. Sie schenkte ihm drei blühende Kinder. Ein glückliches Familienleben umgab zu Hause den Künstler, der nunmehr auch in der Welt zu Ansehen und Ehren gelangt war, als ihn unerwartet am 16. Juli 1881 der Tod seiner Kunst entriß.

Nachdem wir so einen Überblick über den Lebenslauf und das künstlerische Schaffen Laufbergers zu geben versucht haben, sei es gestattet, noch einige Worte über den Menschen hinzuzufügen. Ein naher Verwandter des Malers schreibt uns über Laufbergers Charakter folgendes: „Ferdinand war schon in der Jugend gleichmäßig heiter, hin und wieder etwas scheu, vielleicht infolge der tristen Jugend . . . . . Er konnte wohl manchmal scharf, sarkastisch, selten aber heftig, nie grob oder roh sein. Seine sanguinische Anlage wurde durch den Kampf ums Dasein und durch die gewonnene tüchtige Bildung wohlthätig geregelt."

Th. Frimmel.



Sgraffito von Laufberger.

Die internationale Kunstausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.

II.

Norwegen. — Schweden. — Dänemark. — Italien. — Spanien. — Holland.



Die drei nordischen Reiche haben gesondert, jedes mit richtiger Auswahl seiner Kräfte die internationale Ausstellung beschickt und uns von ihren Kunstbestrebungen eine im ganzen sehr vorteilhafte Meinung beigebracht. Während die Norweger und zum größeren Teil auch die Schweden in aller Herren Ländern zerstreut malen und auf der Ausstellung demgemäß auch nicht eigenartig auftreten, hat Dänemarks auf heimischem Boden lebende und wirkende Künstlerschaft als geschlossene Gruppe von einheitlichem Charakter ausgestellt.

Die Norweger schaffen in den hervorragendsten Kunststädten Deutschlands nicht nur als freie Künstler, sondern sie bekleiden mitunter dort auch sehr angesehene Lehrstellungen; so z. B. Gude, der denn auch mit richtigem Takt gethan hat, was wir füglich von Max, Defregger, Kunz u. a. ebenfalls hätten erwarten können: er stellte nämlich mit Norwegen und mit Deutschland aus und ist so den Forderungen seiner Heimat und seiner Stellung gerecht geworden; fast möchten wir sagen, Gude habe für seine Heimat mehr gethan; denn das Bild „Einsamer Fischer im Sturm" zeigt uns seine Eigenart in viel deutlicherer Weise als die Strandlandschaft in der deutschen Abteilung. Das fahlbeleuchtete, klare, graugrüne Wasser, welches riesige Wellen wirft und mit dem trostlos verlassenen Schifferboot sein grauenvolles Spiel treibt, ist von dem Künstler mit gewohnter Meisterschaft dargestellt. Eilif Peterssen war in München seinerzeit eines der hervorragendsten Talente und beschäftigte sich mit großen Vorwürfen, die er auch zu bewältigen verstand. Vielleicht ist er gerade in München davon abgedrängt worden; aber daß er in Paris und jetzt gar in Rom sich selber nicht wieder gefunden, ist uns nicht verständlich. Es ist jammerschade, daß ein solches Talent in Rom nichts Besseres anzufangen weiß, als einen häßlichen Kesselflicker lebensgroß zu malen. Erik Werenskjold, der begabte Schüler Lindenschmids, hat noch in München den dort auf der internationalen Ausstellung empfangenen Eindrücken nachgegeben und das jetzt ausgestellte Bild gemalt. Er versucht mit gutem Glück eine ländliche Scene in abendlichem Dämmerlicht darzustellen. Ein hübscher Bauernbursche begegnet zweien Mädchen auf der Wiese. Die eine, jüngere, noch ein Kind, sieht ihm unbefangen lachend ins Gesicht, während die andere ihr Köpfchen vor seinen Blicken senkt und ihre Begleiterin verlegen fortzieht. Der Künstler hat nicht nur das Weben der leichten Abendnebel, das Verglühen der Farben in der Luft, die feinen Reflexe und Schatten, die tiefe Kraft der satten Lokalfarben vortrefflich beobachtet, er hat auch das seelische Moment und die Situation ebenso vorzüglich dargestellt und ausgesprochen. Morten-Müller brachte uns eine gediegene große ernste Landschaft von kräftiger Farbe und korrekter Zeichnung, Dahl ein witziges Bild in Düsseldorfer Art: junge Mädchen suchen mittels eines Seiles einen hübschen Jungen samt seinem Kahn ans Ufer zu ziehen; Ad. Normann schildert mit großer Meisterschaft die Farbenpracht einer Sommernacht in den Lofoten. Die schönen abendlichen Beleuchtungseffekte, die wir in unseren Zonen nur minutenlang zu beobachten Gelegenheit haben, dauern dort stundenlang, wenn die Mitternachtssonne

glüht und die duftigen Nebel und Wolken in Gold und Purpur verwandelt. Normann hat diese brillanten Effekte in überzeugender Weise geschildert. Kittelsen malte einen Strike, wie der „Impressionist“ Roll in der französischen Abteilung. Diese norwegischen Arbeiter scheinen aber zahmere Menschen zu sein als die französischen; sie treten hübsch manierlich beim Fabrikanten ein, so daß alle Hoffnung vorhanden ist, es werde ein „Ausgleich“ zustande kommen. St.-Lerche malte eine Scene aus der Zeit der französischen Revolution: „Franzosen in einem Kölner Gasthaus während der Okkupation“. Die gute Zeichnung und malerische Behandlung ist zu loben, aber das Bild erzählt den Vorgang nicht klar genug.

Die Reihe der schwedischen Maler beginnen wir mit C. G. Hellquist, der das einzige größere historische Bild dieser Abteilung ausgestellt hat. Auf der Wiener Weltausstellung waren mehrere sehr bedeutende Bilder schwedischer Künstler zu sehen und auch in München steuerten sie Vortreffliches aus dem Gebiete der großen Kunst bei, während ihre diesmalige Ausstellung eine unvollständige zu nennen ist. Hellquist, ein noch sehr junger Künstler, war in München auf der internationalen Ausstellung durch ein räumlich kleineres, aber künstlerisch bedeutenderes Bild vertreten. Das jetzige leidet an bedenklicher Überbürdung mit archäologischem Detail. Es ist auf demselben die Brandschatzung der schwedischen Hansestadt Wisby (Insel Gotland) durch den dänischen König Waldemar Atterdag (1361) dargestellt. Der König, welcher die reiche Stadt erobert hat, sitzt unter einem Thronsessel auf dem Hauptplatz, woselbst drei eisenbeschlagene Tonnen zu sehen sind, in die von den Bürgern gemünztes und geformtes Gold geschüttet wird, um durch Füllung der Tonnen die Stadt von der Plünderung loszukaufen. Im Vordergrunde bemerkt man ein junges Ehepaar, in dessen Antlitz Schmerz und Unwillen über ihr Schicksal sich abspiegeln; zur Seite Kinder und Greise, die mit den zusammengerafften Schätzen des Hauses herbeieilen. Die Komposition ist zu wenig geschlossen, zu lückenhaft, die Malweise trocken, die Farben sind kalt und grau, so daß ein Beschauer einen leisen Schneefall auf dem Bilde konstatiren zu müssen vermeinte, irregeführt durch die vielen weißen Glanzlichter, die in der That bei der angenommenen Beleuchtung nicht ganz gerechtfertigt erscheinen. Jedenfalls aber beeinträchtigen diese kleinen Mängel des Bildes nicht den Eindruck, daß Hellquist ein sehr bedeutendes Talent ist, von dem wir, wenn er der Freude an realistischen Detailstudien genügt haben wird, hervorragende Werke erwarten dürfen. Holsts spielende Füchse im Schnee sind gut, Jernbergs Stillleben ganz vortrefflich gemalt, wenn auch etwas unwahrscheinlich angeordnet. In einem anständigen Haushalt läßt man Kirschen, die gegessen werden sollen, nicht auf der Erde in einer Speisekammer herumkollern. Graf Rosen, der auf der Wiener Weltausstellung so gerechtes Aufsehen erregte durch sein großartiges, mit Holbeinscher Einfachheit und Vornehmheit gemaltes Historienbild, hat leider nur zwei Porträts ausgestellt, von denen das des Grafen Lagerberg sich durch lebensvolle Auffassung und feine Individualisirung auszeichnet. Fagerlins neckisches Genrebild ist hübsch erfunden; störend wirkt nur die etwas lackige, brandige Farbe. Hagborg dagegen malt ungemein klar, seine Farbe ist hell und leuchtend, die Zeichnung aber etwas nüchtern. In der Einzelfigur einer Wasserträgerin ist er glücklicher als mit seiner „Bootstaufe“. Es ist merkwürdig, wie wenig manche moderne Maler auf ein richtiges Ineinandergreifen der Figuren achten; man stellt einige Figuren neben oder weit voneinander und nennt das ein Bild!

Das dritte nordische Reich, Dänemark, hat in dem gegenüberliegenden Pavillon, welcher dem norwegisch-schwedischen auf der andern Seite des Hauses entspricht, eine sehr interessante Ausstellung veranstaltet, die uns einen erfreulichen Einblick in die achtungswerte Thätigkeit der Kopenhagener Akademie gewährt. Die Professoren Exner, Skovgaard, Ottesen, Bloch, Blache, H. Hansen und eine Reihe begabter Schüler repräsentiren ihr Land mit einer ausgewählten Sammlung von Werken in sehr würdiger Weise.

Blochs „Christian IV. am Sterbebette seines Kanzlers Niels Kaas“ ist in erster Linie zu nennen. Der Meister hat zwar die harmonische Gesamthaltung der Plastizität einzelner

Partien zum Opfer gebracht, er hat durch lebhafte Farben, glatt und undurchsichtig lasirte, sehr tiefe Schatten die koloristische Gesamtwirkung geschädigt, aber im Einzelnen ein sehr ausgebildetes Beobachtungsgefühl für Farbe an den Tag gelegt. Für die Wirkung des Bildes besonders verhängnisvoll ist die verfehlte Perspektive: das Bett des Kanzlers erscheint so kurz, daß derselbe nur nach einer Amputation beider Beine darin Platz gefunden hätte. Das Bild ist so hoch gehängt, daß der Augenpunkt desselben dem Beschauer natürlich nicht in Augenhöhe rücken und man den perspektivischen Fehler in den Linien nicht bezeichnen kann; möglich, daß die verfehlte Wirkung hauptsächlich in den Mängeln der Luftperspektive liegt, insofern dieselben lackigen Schatten, die wir im Vordergrunde sehen, auch im Mittel- und Hintergrunde sich finden, das Bild also nicht auseinandergeht, selbst wenn die Linien für eine gewisse, wahrscheinlich zu nahe, Distanz richtig konstruirt sein sollten. — Ein sehr hübsches Bild ist Professor Exners „Gestörtes Mittagschläfchen", und nicht minder das „Lesende Mädchen in der Hausflur". Beide Gemälde sind mit seltener Fertigkeit in der Behandlung des Helldunkels und der Reflexe ausgeführt und stören nur durch eine auch in den Arbeiten Haslunds, Dalsgaards, Johansens u. a. bemerkliche, wie uns scheint, in Dänemark epidemische Vorliebe für persisch Rot, welches nicht nur in Thüranstrichen, Kleidern, Bettdecken und Hintergründen, sondern selbst in den Fleischtönen unangenehm durchschlägt, obwohl es eine recht unsympathische, stumpf-violette Farbe ist. Friis und Zacho bringen sehr schöne Landschaften; das feine Frühlingsgrün des frischen dänischen Buchenwaldes ist darin mit besonderem Geschick behandelt. Sehr gut sind auch Rosenstands Genrebild und Tuxens Susanna, welche letztere an Siemiradzki's Weise erinnert. Die hervorragendsten und besten Bilder der Ausstellung Dänemarks, welche sogar zu den besten Bildern der Ausstellung gezählt werden müssen, sind aber Mich. Anchers „Bootsleute" und Kroyers (vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst, XVI, S. 295) „Sardinerie". Ancher schildert markige Lotsengestalten, die sich am Ufer versammeln und mit Spannung in die See schauen, auf welcher einer der ihrigen sich bemüht, trotz dem Ansturm der Wellen sein Boot um eine gefährliche Landspitze zu bringen. Welch markige, kraftstrotzende, wetterharte Gestalten! Wie prächtig ist die mitleidige besorgte Teilnahme in diesen rauhen, aber gutmütigen Gesichtern ausgesprochen, wie ein Sonnenblick, der harte Felsenspitzen vergoldet! Das zerstreute Licht bietet dem Maler Gelegenheit, seine feine Empfindung für zarte graue Tonübergänge zu bethätigen. Kroyers Sardinerie ist in mancher Hinsicht ein Gegensatz zu dem ebenbeschriebenen Bilde, nur nicht, was die Vortrefflichkeit anbelangt. Es ist ein ebensolches vollendetes Meisterwerk wie Anchers Bild; während aber dieses vornehmlich ein Gefühl, das mehrere Personen gleichzeitig bewegt, schildert, finden wir auf dem zweiten eine Menge Personen nur durch eine unbedeutende gemeinsame Handlung vereint; der Vorzug des letzteren Bildes liegt also hauptsächlich in der gelungenen Darstellung eines eigentümlichen malerischen Effektes. Eine Menge von Frauen und Mädchen sitzen zu beiden Seiten an einer langen Tafel und sind damit beschäftigt, Sardinen für die Verpackung herzurichten. In den geschlossenen Raum fällt ein Sonnenstrahl und beleuchtet einige der Weiber. Dieser Sonnenblick ist ganz wunderbar gelungen. Das klare, warme, hellleuchtende Licht wird durch die energischen Schattenpartien sehr wirkungsvoll gehoben, diese aber sind gut abgestuft und belebt durch die unzähligen blitzenden, farbigen Reflexe auf den Sardinen.

Kroyer hat noch ein Bild ausgestellt: „Italienische Arbeiter, ein Feld umgrabend", in welchem er es versucht, das Sonnenlicht im Freien darzustellen. Es ist ihm dies nicht ganz so gut gelungen wie im geschlossenen Raum, aber er zeigt sich in der Auffassung der Figuren als ein fein beobachtender Künstler. Wer es gesehen hat, mit welch natürlicher Grazie italienische Arbeiter auch die gröbsten Arbeiten verrichten, wie abgerundet ihre Bewegungen sind, wie würdig und elastisch ihre Haltung ist, der wird dem Künstler auch für dieses Bild das Zeugnis guter Naturbeobachtung nicht versagen. Wir bringen in Fig. 1 einen Teil des Bildes nach einer Zeichnung des Malers. Auch desselben Künstlers „Modellstudie" ist ganz vortrefflich. Endlich sind noch die Bilder von Thorwald Niß, Jerndorf, Blache, Henningsen und Viggo Johansen lobend zu erwähnen.

Wir haben angesichts der italienischen Abteilung der Ausstellung v. J. 1881 kein Wort an dem Urteil zu ändern, das bei der Besprechung der Kunstausstellung im Senatspalast zu Mailand in diesen Blättern (XVI. Bd., S. 381) gefällt worden ist, zumal zur Wiener Ausstellung nur der Abhub der Mailänder eingesendet wurde.

Die italienische Kunst ist alt und kindisch geworden. Manche wollen in den Bestrebungen der Neuzeit einen Weg zum Bessern, eine neue originelle Richtung sehen; wir können uns dieser Anschauung nicht anschließen. Wie sich die Malerei Italiens in Wien darstellt, bietet sie uns ein betrübendes Bild des tiefsten Verfalls. Wenn es gilt, große Flächen zu bemalen, so ist bestenfalls Tiepolo der Inspirator, wie dies Maccari's und seiner Gesinnungsgenossen



Fig. 1. Italienische Arbeiter, von Kroyer.

Werke beweisen. Seitdem die Kirche arm geworden ist durch die Plünderung von Staats wegen, fiele naturgemäß diesem die Pflicht zu, dafür zu sorgen, daß die große monumentale Kunst eine ausgiebige Unterstützung finde. Statt die Akademien zu centralisiren und zu reorganisiren, will man sie aber einfach aufheben, was beiläufig gesagt der Weisheit eines Mannes gleicht, der sein Haus anzündet, weil es ihm unpraktisch gebaut erscheint.

Es ist demnach in der italienischen Abteilung ein ernstes Bild gar nicht zu erwarten. Nur Michis bringt zwei schon in Mailand ausgestellte verunglückte Versuche historischer Malerei, die von den Durchschnittsleistungen auf den italienischen Akademien einen ganz guten Begriff geben.

Übrigens sind auf der Wiener internationalen Ausstellung nicht einmal die besten Kräfte der modernen Nichtigkeitsbuntmalerei vertreten. Die Neapolitaner Michetti, Morelli, der es manchmal zu einem stilvollen Wurf bringt, Dalbono, De Nittis, der Paduaner Pasini,



Verlag v E.A.Seemann in Leipzig. K v Siegl sc.

ERSTER VERSUCH

BRONZEBÜSTE VON EMILIO MARSILI

Druck der Gesellschaft f. verv. Kunst i Wien



der Römer Jacovacci, der Turiner Quadrone, die Florentiner Vinea und Tito Conti, Tofano, der Maler des eleganten, lüsternen „Enfin seuls", Rotta, Induno und viele andere fehlen vollständig. Die italienische Abteilung der Ausstellung ist also eine in jeder Hinsicht unvollständige. Hat man nicht alle gehörig eingeladen? Haben sich Vertrauensmänner des Ausstellungskomité's nicht persönlich umgethan? Oder liegt die Schuld an der mangelhaften Organisation des Kunstwesens in Italien? Wir lassen es dahingestellt.

Von den jetzt gefeierten Künstlern hat aus Venedig zunächst Favretto ausgestellt, der auf der Turiner Ausstellung von 1880 zugleich mit Michetti den ersten Preis für Genremalerei erhielt und dessen in Mailand ausgestellten „Schirmflicker" die Leser der Zeitschrift aus einem im vorigen Jahrgange publizirten Holzschnitt (XVI, 385) kennen. Freilich waren seine früheren Arbeiten mehr durchgebildet als das Bild, welches er zur jetzigen Wiener Ausstellung schickte. Dieses stellt eine Vogelverkäuferin dar und ist recht farbig und flott gespachtelt. Faccioli's in französischer Art behandeltes, klar gezeichnetes und sauber durch-



Fig. 2. Fahrt zum Seidenmarkt, von Faccioli.

geführtes Bild, von dem wir (in Fig. 2) eine Konturzeichnung bringen, stellt eine Frau und ein Mädchen dar, welche auf einem hochrädrigen italienischen Karren zur Stadt auf den Seidenmarkt fahren. Die lebensgroßen Figuren sind korrekt gezeichnet, die gewählten Typen sehr charakteristisch, das Ganze eines der wenigen wirklich erfreulichen Bilder der italienischen Abteilung. Des Neapolitaners Campriani Bild, einen halbnackten Hirten in einer mit Klatschrosen durchsetzten Wiese darstellend, zeigt so recht, welchen koloristischen Zielen die modernen Italiener nachstreben. Die Erben Tizians schmücken sich mit Schellen, malen bunt und unharmonisch. Besser ist desselben Malers „Jagd auf Seevögel". Zwei Jäger stehen im Wasser und halten ihr Gewehr schußbereit, um die armen flatternden Möven zu töten, die in dem Lande, das seine Nachtigallen speist, nicht einmal durch den widerlichen Geschmack ihres Fleisches vor dem Gegessenwerden geschützt sind. Das Wasser ist schön gemalt und bewegt, die unvermittelten blauen Farben darin gehören zu den Errungenschaften der neuen Richtung, in welcher manche das Heil der modernen Kunst erblicken wollen. Übrigens war Campriani auf der Turiner Ausstellung ebenfalls besser vertreten. Auch der römische Maler Joris hat kein Bild geschickt, das ihn charakterisirt und seine Weise erkennen läßt. Lovatti hat seine schon oft gemalte „Dame im Wagen" ausgestellt, nur ist sie diesmal nicht so

gut gelungen wie sonst. Lancerotto mit seinem „Liebespaar“ giebt sich als Nachahmer Favretto's zu erkennen. Erweisen sich heutzutage bei einer Ausstellung gewisse Bilder als gut verkäuflich, so machen sie eben rasch „Schule“.

Von den italienischen Landschaftsbildern ist vor allem Cortese's „Motiv von Capri“ erwähnenswert. Gelegentlich der Besprechung der Mailänder Ausstellung versuchte der Referent eine recht hübsche Deutung zu geben für den Mangel an guten Landschaftsmalern in Italien. Wir wollen sie gelten lassen, obwohl uns die prosaische Erklärung der minderen Verkäuflichkeit und der geringeren Preise der Landschaftsbilder näher liegend scheint und den heutigen Kunstzuständen in Italien mehr entspricht. Eine wirklich erfreuliche Erscheinung sind ferner die Bilder des neapolitanischen Professors Chirico. Wir verzeihen ihnen sogar die Buntheit, so gut und mit so echtem neapolitanischen Humor sind sie behandelt. Man muß einen solchen neapolitanischen Mönch gesehen haben, wie er erzählt, gestikulirt, aus den Tiefen seiner Ärmel die unglaublichsten Dinge, oft mehrere Pfund schwere Brode hervorzieht, herumspringt und sich zusammenkauert, um den vollen Humor dieser Figur würdigen zu können, die sonst leicht übertrieben erscheinen könnte. Das Bild stellt nämlich einen Mönch dar, welcher einer Gesellschaft von Frauen, Mädchen und Kindern Schnurren zum besten giebt, worüber die Zuhörerinnen in helles Gelächter ausbrechen. Die Seifenblasen, die ein Knabe unterdessen steigen läßt, erinnern an eine Kaulbachsche Titelvignette im Reineke Fuchs und deuten den Gehalt des Geschwätzes des Mönches an. Welchen Lohn er dafür erhält, schildert ein zweites Bild, wo der flotte Erzähler, diesmal lebensgroß abgebildet, sich soeben vergnügt anschickt, eine Schüssel voll Maccaroni al Sugo zu verzehren. Eine „Taufe“ desselben Malers ist minder gelungen. Manzini hat wieder einmal Wagen mit Insassen, die im Massenstaub einherfahren, dargestellt. Bordignon in Venedig schildert einige Landleute, die das Grab ihres berühmten Landsmannes Canova besuchen. Der Maler scheint ein Schüler von Eugen Blaas zu sein, denn das Bild erinnert in Ton und Zeichnung an diesen Meister. Busi's in diesen Blättern schon besprochenes Bild „Bebe's Namenstag“ ist ein trauriger Beitrag zu der Illustration unserer pessimistischen Anschauung über den Niedergang der italienischen Kunst; es ist schade, soviel Talent und Geschick in solcher Weise verwendet zu sehen! Unter dem bunten Geschiller bildet Monteverde's staffirte Studie, welche ein Wasserbassin darstellt, eine wirklich wohlthuende Abwechselung. Da ist echtes, rechtes Naturstudium, in das sich der Künstler mit solcher Innigkeit vertiefte, daß er die interferirenden Wellen des Bassins vor dem Auslaufbrunnen, die Mauersteine, das nasse Pflaster, die vom Reflex versilberten Spinneweben in den Ecken und die Durchsicht auf den sonnigen Wald mit überraschender Wahrheit und technischer Vollendung wiedergeben konnte. Die Figuren sind die schwache Seite des Bildes. Battaglia's „Frohnleichnamsfest“ ist unfertig, muß aber einiger gelungener Gruppen wegen erwähnt werden.

Die italienischen Bildhauer haben auch nur unvollständig ausgestellt; es fehlen unter anderen Monteverde und Gemito, welch letzterer in Paris von Meissonier und Dubois, die er porträtirte, hoch gefeiert wurde. Marsili, dessen „Vocazione“ schon in Mailand prämiirt und in dieser Zeitschrift (XVI. Bd., S. 361) im Holzschnitt mitgeteilt wurde, stellte eben diesen singenden Knaben wieder aus, und außerdem zwei Bronzebüstchen, deren eine, „Des Rauchers erster Versuch“, schnell zum Liebling aller Besucher der Ausstellung wurde. Eine dieses kleine liebenswürdige Kunstwerk reproduzirende frische Radirung schmückt das vorliegende Heft der Zeitschrift. Mit feinstem Humor aufgefaßt, ist es ein Stück jenes venetianischen Gassenbubentums, das zwar lärmend, aber harmlos, dem Fremden und Einheimischen nie lästig wird und oft sehr erheiternde Typen aufweist. Die unmittelbare, geistreiche Auffassung und Behandlung verleiht dem kleinen Kunstwerke jenen feinen Reiz, der es dem Kenner wie dem Laien gleich wert macht.

Glücklicherweise haben wir bei dem Köpfchen von Marsili nicht eine Probe des Marmorvirtuosentums mit zu verdauen; dasselbe ist in patinirter Bronze ganz stilgerecht durchgeführt. Conte Biscuccia, der sich um die Aufstellung der italienischen Skulpturen verdient gemacht, hat neben Marsili's Büstchen ein zweites, von Lorenzetti, gestellt, welcher ebendasselbe Modell

zu verwerten suchte. Die Nebeneinanderstellung ist sehr geeignet, Marsili's Licht noch heller leuchten zu lassen.

Die wenigen italienischen Marmorskulpturen unterscheiden sich in nichts von denen, die wir auf anderen in den letzten Jahren veranstalteten Ausstellungen fanden. Marmorne Strümpfe, marmorne Blumen, ein ohne Stützen gearbeiteter Marmorstuhl mit vier sehr dünnen Beinen, auf dem ein schwerer, dicker Marmorjunge sitzt, ein ganz durchsichtiges Papierblatt aus Marmor in der Hand einer schlechten Kinderfigur, glatt geschliffene Metallimitationen u. dgl., das ist das Erwähnenswerte von diesen Werken, welche größtenteils nur kunstgewerbliche Marmorbearbeitungsproben sind. Wie in allen Verfallzeiten das Porträt sich am längsten gut erhält, so sind auch hier unter den ausgestellten Skulpturen die Porträts trotz der kleinlichen Behandlung doch noch beachtenswert. Wir erwähnen die Büsten Verdi's und Cantu's von Fumeo und Baron Wertheims Porträt von dem Mailänder Argentis. Letztere scheint aus fein raffinirtem Rübenzucker hergestellt zu sein.

Unter italienischem Einfluß steht der Amerikaner Ezekiel, der auch den garstigen Gebrauch angenommen hat, Brust und Arme seiner Büsten ziemlich tief herabzuführen und dann kurzweg abzuschneiden, so daß die Büste wie der Torso einer ganzen Figur aussieht und die Arme wie amputirte Stummel erscheinen. Das Bestreben, um jeden Preis originell zu sein, treibt wunderbare Blüten!

Spanien ist von Italien im Ausstellungsraum weitab gelegen und doch müssen wir es nächst Italien besprechen, da auch heute noch manche deutlich sichtbare Fäden die italienische und spanische Kunst verbinden.

Der bekannte spanische Kunstschriftsteller Tubino hat in einem orientirenden Artikel über die spanischen Bilder der Ausstellung kürzlich die bedeutsame Erklärung abgegeben: „Es fehlen uns nicht und werden uns nicht fehlen große Gemälde für die Museen. Der Geschäftsgeist ist nicht unser Meister.“ Die stolzen Worte scheinen mit Hinblick auf andere Abteilungen der internationalen Ausstellung gesprochen zu sein und in der That hat keine Abteilung der Ausstellung, außer der französischen, verhältnismäßig so viele nicht nur räumlich große, sondern auch hochbedeutsame Bilder aufzuweisen, wie die mit sehr großem Geschick zusammengestellte spanische. Die Sorge, man könne befürchten, „daß die spanische Malerei entarte und sich vor den Altären des Mammons entehre“, ging sogar zu weit, da die im Kunsthandel hochgeschätzten Bilder eines Villegas (des Schülers von Fortuny), Madrazo, Rico, Tuschez u. a. gar nicht zur Ausstellung gebracht wurden, und sonach eine ganze interessante Künstlergruppe unvertreten geblieben ist.

Unter den großen Repräsentationsbildern der spanischen Abteilung fesselt zunächst Pradilla's „Johanna die Wahnsinnige“ unsere Aufmerksamkeit. Das Bild war in kleiner Replik auf der internationalen Ausstellung in München zu sehen. Es sollen an 500 solcher Wiederholungen desselben hergestellt worden sein. Das Original, welches Eigentum des Madrider Museums ist, läßt erst die volle Bedeutung des Bildes ermessen. Der Vorwurf desselben ist einer Erzählung entnommen, nach welcher Johanna die Wahnsinnige mit dem Leichnam ihres Mannes, Philipp des Schönen, eine Reise nach Granada unternahm. Man reiste Nachts und verbrachte den Tag unter Gesang und Gebeten in Kirchen. Da die Glut der Eifersucht im Herzen der armen Wahnsinnigen auch nach des Gemahls Tode nicht erlosch, durfte kein Weib in die Kirche eintreten, wo man hielt, und das ganze Gefolge mußte eines kalten Dezembertages Unbill erdulden und im Freien kampiren, weil das Kloster, wo man rasten wollte, ein Nonnenkloster war. Dieser Halt im Freien bei scharfem kalten Wind und Regenschauern ist das Motiv des Bildes. Nun ist es auffallend, daß die eifersüchtige Königin, die ein Nonnenkloster nicht für sicher genug hielt, eine solche Anzahl lieblicher Mädchen und schöner Frauen in ihrem Gefolge geduldet haben soll, die, ohne merklich von dem kalten Winde zu leiden, sehr anmutig den Sarg und die wahnsinnige Königin umgeben. Im Wortlaut von Lafuentes' Erzählung findet sich in der That der Widerspruch nicht; dort ist nur die Rede von Kirchenfürsten, Geistlichen, Adeligen und Rittern, welche die Königin begleiteten. Der Maler hat sich

also, um sein Bild mit schönen Frauengestalten und Kostümen zu schmücken, eine Freiheit erlaubt, aber eine Freiheit, die das Motiv des Bildes aufhebt. In der Art der Auffassung und Durchführung folgt Pradilla der modernen belgischen Schule, auch die Farbe gemahnt an belgische Vorbilder. Realistisch in manchem Detail, ist das Ganze doch mehr elegant als wahr und charakteristisch.

Viel packender, den Vorgang energisch ausprägend, die Situation nach allen Richtungen klar aussprechend, hat Vera „Die Erstürmung von Numantia" dargestellt. Es ist der Moment geschildert, in welchem Scipio's Truppen in der Bresche der erstürmten Stadt erscheinen, während die Numantiner die Ihrigen und sich selbst töten, um dem Feinde nicht lebend in die Hände zu fallen. Ein Sterbender erhebt sich noch mit Mühe und zeigt, wie die Besiegten ihre Sieger erwarten. Unter den Toten und Sterbenden treten vornehmlich zwei Gruppen hervor. Ein Numantiner hat Weib und Kind erstochen und stößt sich das Schwert in die Brust, während ein anderer, dessen Weib eben den Giftbecher leert, sich entsetzt von seinem um den Todesstreich bittenden Vater abwendet. Es sind keine akademischen Posen, es ist echtes Gefühl, es sind wahre Gestalten, die uns da geschildert werden, und die starke Leidenschaft eines Ribera scheint in dem jungen Spanier wiedererstanden zu sein. Wir behalten uns vor, den Lesern dieses Bild in einer Radirung vorzuführen.

Das dritte große Bild der spanischen Ausstellung ist Casado's „Glocke von Huesca". Spanien hat auch seinen Ludwig XI. und Ivan den Grausamen gehabt, welche mit Blut die Einheit ihrer Reiche kitteten, ein jedenfalls wirksameres Mittel als langwieriges parlamentarisches Verhandeln. Don Ramiro II., der „König Mönch", kämpfte lange mit seinen mächtigen Vasallen um die Übermacht der königlichen Gewalt; endlich schwor er eine Glocke herzustellen, die den Vasallen gewaltig in den Ohren klingen sollte bei jedem Gedanken an Unbotmäßigkeit. Als sämtliche Fürsten und Edlen in Huesca versammelt waren zur Abhaltung der Cortes, ließ Don Ramiro insgeheim fünfzehn der widerspenstigsten Großen verhaften und enthaupten. Er bildete aus den abgeschlagenen Köpfen einen Kreis und hing den Kopf des Erzbischofs, eines der mächtigsten Magnaten, darüber in die Mitte wie einen Glockenschwengel. Nun beschied er seine Großen in den blutigen Hof, um ihnen die „Glocke von Huesca" zu zeigen. Diesen Vorgang schildert uns der Künstler. Der König, eine magere Gestalt mit feinem blutlosen Gesicht, steht, von einem riesigen schwarzen Hunde vor momentanen Wutausbrüchen seiner Feinde geschützt, neben den abgeschlagenen Köpfen, auf die er hinweist, während die Edlen die Treppe herabsteigen. Meisterhaft ist die erste Gestalt eines Granden aufgefaßt; es prägt sich in seiner Miene und seiner Haltung Grauen und Trotz aus, und wir haben das Gefühl, daß dieser Fürst sehr nahe daran war, auch seinen Kopf zu den Füßen des Königs zu sehen. Regnault hat es verschuldet mit seiner „eigenhändigen Hinrichtung" und jener famosen Blutlache, Gérôme mit jenem Bilde, auf dem ein ganzer Haufen von abgeschlagenen Rebellenköpfen zu sehen ist, daß nun wieder ein so bedeutender Meister mehr an unser Grauen und unsern Ekel statt an das Schönheitsgefühl apellirt. In der Art der Behandlung lehnt sich Casado übrigens direkt an Franceschini, den zu früh verstorbenen römischen Meister an, der die italienische Kunst gewiß auf andere Bahnen führen würde, wenn er noch lebte. Auch Franceschini hat außer seinen großen, stilvoll erdachten historischen Bildern, welche Casado anregten, ein Grauen erweckendes Märtyrerbild für die Sammlung des Vatikans gemalt und so des Spaniers Fehltritt mitverschuldet. In einem zweiten Bilde, das in völlig anderer Art ein freundliches Thema behandelt, zeigt sich Casado wieder als nachempfindender Künstler; es ist Fortuny's Einfluß, der ihn da beherrscht. Wären beide Bilder nicht signirt und es sollte irgend jemand den Meister bestimmen, so würde er sicher am wenigsten auf den Gedanken geraten, daß beide von derselben Hand seien. Jenes ist ernst und kräftig in der Farbe, dieses zart und süß, jenes gräßlich und grausam, dieses voll lieblicher Frauen; in Einem treffen aber beide zusammen, sie sind gleich gut gezeichnet, gleich virtuos gemalt. Der Gegenstand des zweiten Bildes ist unbedeutend. Spanische Stierfechter kommen, eine sehr vornehme Gesellschaft einzuladen zum Fest. Gold und Seide, Blumen und Frauennacken, Sonne und Mädchenaugen, Galanterie und Koketterie sind zu einem reizenden

Ganzen zusammengewebt, alles ist hell, klar und heiter, als hätte uns der Meister versöhnen wollen ob der Beleidigung unserer Nerven durch seine schreckliche „Glocke von Huesca.“

Noch ein großes historisches Bild ziert die spanische Abteilung, Moreno Carbonero's „Prinz Don Carlos von Viana“. Eigentlich ist es ein historisches Stillleben, denn es erzählt keinerlei Historie. Ein blasser, in einen gelbrötlichen Talar gehüllter Jüngling sitzt in einem geschnitzten Lehnstuhle mitten in einer Bücherei und starrt ziemlich unaufmerksam einen aufgeschlagenen Pergamentfolianten an. Neben ihm liegt ein schlafender Hund, der seine Schnauze recht behaglich in den Vorderpfoten birgt. Das ist der Gegenstand. Trotz dessen Simplicität interessirt uns das Bild, als die Arbeit eines vielversprechenden jungen Talentes, durch weiche und breite Pinselführung und recht feine Empfindung für Farbe und Ton.

Unter den Genrebildern nimmt Melida's „Gestörtes Frühstück“ einen hervorragenden Rang ein, weshalb wir es auch in Abbildung beifügen (Fig. 3). Eine lustige Gesellschaft hat

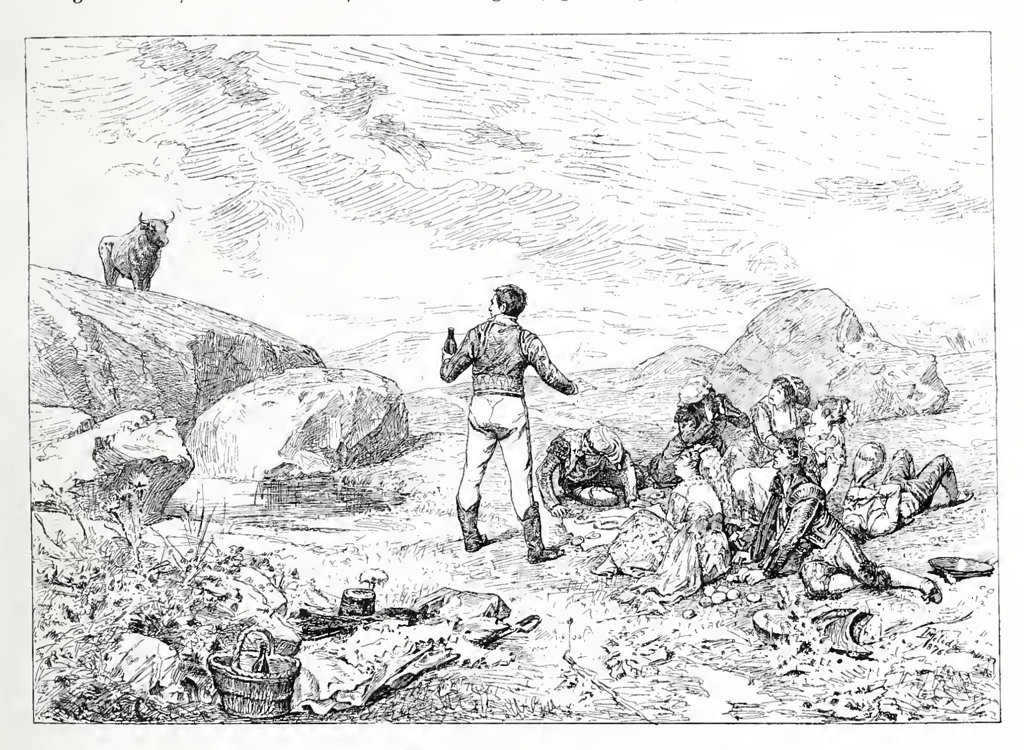


Fig. 3. Gestörtes Frühstück, von Melida.

sich auf den Rasen gelagert, um ein Mahl im Freien einzunehmen: da erscheint ein Stier auf dem nahen Abhang. Die bedrohte Gesellschaft fährt auf. Dieser Augenblick, in welchem man die Gefahr erblickt und sich noch nicht zur Rettung aufrafft, ist ganz vorzüglich wiedergegeben und setzt den Beschauer in eine Spannung, welche noch für eine heitere Auffassung der Situation Raum läßt, da der Stier von der Gesellschaft genügend weit und durch einen Thaleinschnitt getrennt ist. Melida hat in Wien schon Erfolge errungen; er bringt sich mit dieser Arbeit in bester Weise wieder in Erinnerung. Die Farbe des Bildes ist etwas schwer und kalt, aber die Zeichnung sehr gut und pikant, die Malweise frei und doch sorgfältig. Wie ängstlich und geleckt sind hingegen Leon y Escosura's, des Vielbelobten, Genrebilder, wie gläsern und gallertartig ist da das Inkarnat, wie langweilig sind die Motive, ja sogar im „Karl V. bei Tizian“ geradezu geschmacklos. Man denke! Der Kaiser sitzt in einem prächtigen Gemach; ein Alter mit ausgestopften Waden und kurzem Jäckchen zeigt ihm Bilder; das soll Tizian sein, der aber hier einem verdächtigen Herbergsvater viel ähnlicher ist; denn auf einer Bank beim Fenster liegt ein splitternacktes Weib und spielt mit einem Papagei, als hätten bei Tizian nackte Dirnen nur so herumgelegen, Dirnen, die nicht einmal von einem kaiserlichen Besuch Notiz

nehmen. Wie ein solcher Künstler zu dem „europäischen Ruf" gelangt sein soll, den man ihm vindicirt, bleibt uns unerklärlich. Peiró Urrea's „Zu den Waffen" ist ein feines, zart und spitzig gemaltes Genrebild. Ein Mann mit einer Fahne in der Hand hat sich auf einen Tisch gestellt und haranguirt seine Genossen. Wäre die Farbe etwas klarer und kräftiger, das Bild wäre zu den besten der Abteilung zu zählen.

Ferrandiz y Badenes hat ein Bildchen von etwas forcirtem Humor ausgestellt, dessen schwächste Seite die Komposition ist. Ohne irgend einen Zusammenhang, eine Verbindung, ist jede Figur für sich hingestellt; alle zusammen, recht hübsche Mägde, bemühen sich um einen alten Pater, der sehr begehrlich nach den Beinen der einen Schönen hinüberblinzelt. Garzia's Prozession mit einer Musikbande, der man es ansieht, daß sie schlecht spielt, ist ein unangenehmes Bild. Jadraque's „Mönch und Kardinal" fordert uns zu einem Vergleich heraus mit dem farbenprächtigen Bilde von Holmberg in der deutschen Abteilung, und der Vergleich fällt sehr zu Ungunsten des Spaniers aus. Auch Moreno's „Orgelprobe" können wir keinen Geschmack abgewinnen. Die kolossale vergoldete Orgel dominirt das Bild, und die Vergoldung ist nicht einmal gut und täuschend gemalt. Der bezweckten Wirkung vollkommen entgegen macht Amado's „Niemand" einen erheiternden Eindruck, ebenso Martinez Cubells' „Rückkehr vom Turnier", während Perez Rubio's Bild bei völliger Vernachlässigung der Zeichnung wenigstens durch die Farbe erfreut. Sehr interessant und vortrefflich ist das Facsimile eines flamändischen Teppichs aus dem 15. Jahrhundert von Herencia.

Die Landschaftsmalerei ist in der spanischen Abteilung nicht sehr hervorragend vertreten; die Mehrzahl der Bilder dieses Faches ist über ein sorgfältiges Studium des oft unglücklich gewählten Motives nicht hinaus. Auch im Stillleben und in der Tiermalerei haben die Spanier nichts Hervorragendes ausgestellt.

Sehr angenehm war es uns, Goya in einigen Radirungen von Galvan anzutreffen; auch die Reproduktion eines Coello'schen Bildes von D. Martinez ist lobend hervorzuheben.

Im ganzen hinterläßt die spanische Abteilung einen sehr günstigen Eindruck; es zeigt sich, daß die zur Ausstellung gelangten Bilder trotz Schonung mancher Interessen doch nach einem konsequent festgehaltenen Plan zusammengestellt wurden. Die Art und Weise, wie die Spanier ausstellten, ist im höchsten Grade geeignet, unsere Aufmerksamkeit auch auf die modernen Leistungen der Nachfolger des Murillo und Velazquez zu lenken und den Satz zu erhärten, daß Fremde in Italien mehr lernen als die Italiener selbst.

Hollands Ausstellung macht den Eindruck eines traurigen Prunkens verarmter Edelleute mit den Resten einstiger Pracht und Herrlichkeit. Will ein Land etwas neben den anderen gelten, so muß es mit Repräsentationsbildern auftreten, in denen sich das höchste Können der Künstler offenbart. Holland verschwindet auf der Ausstellung, weil es fast ausschließlich Verkaufsware zur Schau brachte. Eine Ausnahme macht das ältere Bild von Backer-Korff, „Die Romanze"; der dargestellte Gegenstand ist eigentlich grausam; aber der Humor des Künstlers stumpft die Satire glücklich ab. Drei alte Jungfern sind zur „Gesellschaft" zusammengekommen; der anregende Duft des Kaffees stimmt sie erinnerungsselig, die eine setzt sich zum Klavier und singt die allerorten sehr beliebte Romanze: „Mich fliehen alle Freuden, ich sterb' vor Ungeduld, an allen meinen Leiden ist nur die Liebe schuld". Eine der Zuhörerinnen greift vor Rührung zur Tabaksdose. Das Bild hat etwas unwiderstehlich Komisches, aber man kann es nicht ohne starke Beimengung von Rührung betrachten. Drei verfehlte Existenzen, drei Gräber vergangener Freuden und Leiden. Man vergißt die Krausen, Hauben und das sonderbare altmodische Geräte und möchte den braven alten Damen die Hand drücken. — Henriette Renner malte uns Katzen, die an einem Globus herumklettern. Hätte die Dame den roten Vorhang im Hintergrunde nicht hinzugefügt, das Bild wäre besser. Das „Consistorium" von Henkes ist in einer zu skizzenhaften Manier behandelt, die „Beratung" von Melis ist dagegen besser durchgebildet und vornehm in dem perlgrauen Grundton.

Von den Landschaften ist vornehmlich Bakhuyzens „Landschaft in den Dünen" zu erwähnen. Mesdags „Marine" zeigt ein zu schmutziggraues Wasser. Eine sehr feine und

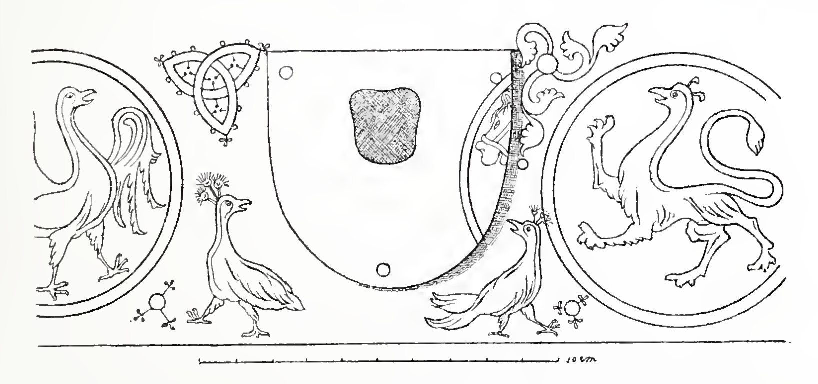
geistreiche Skizze, in die man sich sehr viel hineindenken kann, ist die „Entenfamilie“ von Maris. Auch Meers und Tholens Landschaften sind zu loben, nur ist auf der letzteren der Himmel zu schwer. Schwartze's kleine Studie ist sehr sauber und sorgfältig gemacht, was in Holland gegenwärtig zu den seltenen Ausnahmen zu gehören scheint.

Der Vergleich mit Belgien drängt sich unwillkürlich auf, und er fällt wahrlich nicht zu Gunsten der künstlerischen Erben Rembrandts aus. Da auch auf anderen Ausstellungen Holland schwach vertreten war, und überhaupt manche Klage über mangelhafte Kunstpflege von Seiten der holländischen maßgebenden Kreise ertönte, so scheint die sehr schwache Vertretung Hollands in Wien nicht auf einem bloßen Zufall zu beruhen.

J. Krsnjavi.

Ein Elfenbeinkästchen und einige andere Kunstarbeiten im Dome zu Merseburg.

Auf der Ausstellung zu Halle a. S. im Sommer 1881 befand sich ein mit bemalten Elfenbeinplatten überzogenes, innerlich roh mit weißer Kalk- oder Kreidefarbe ausgestrichenes Holzkästchen aus dem Dome zu Merseburg, welches Herr Prof. Heydemann in Heft 6 des laufenden Jahrganges dieser Zeitschrift, S. 175 näher beschrieben hat. Bei der kurzen Erwähnung desselben in meinem Handbuch der Kunstarchäologie hatte ich in Klammern hinzugefügt: „ersichtlich aus einem älteren ähnlichen Kästchen umgearbeitet“ und will mir hier die Rechtfertigung meiner Behauptung darum gestatten, weil Herr H. (a. a. O., Note 1) eingewendet hat, daß er nicht einzusehen vermöge, was ich als ersichtlich ausgesprochen hätte.



Der Klappdeckel des Kästchens ist mit zwei jetzt beschädigten doppelten Charnierbändern aus vergoldeter Bronze befestigt, und an der Vorderseite des Kastens befand sich, wie die beigefügte Zeichnung (in halber Größe des Originals) kenntlich macht, früher ein jetzt ausgebrochenes Schloß, dessen Bronzeüberfall abgebrochen ist, aber noch separat aufbewahrt wird. Auf der früher von dem nicht mehr vorhandenen Schließblech bedeckten Stelle bemerkt man nun sehr deutlich als Überrest einer offenbar älteren Bemalung das Fragment eines aufgezäumten Pferdekopfes innerhalb eines von einer Doppellinie umzogenen Kreisbruchstückes. Auch ist die ganze schildförmige, früher von dem Schließbleche gedeckte, geglättete Fläche merklich erhaben, und das Elfenbein ist ringsum über die ganze Vorderseite des Kästchens sauber um etwa 0,5 mm abgeschabt, doch wohl aus keinem anderen Grunde, als um die vielleicht befleckte oder sonst beschädigte Oberfläche des Elfenbeines in dieser ziemlich mühseligen Art zur Aufnahme einer neuen Bemalung mit anders disponirten Rundbildern tauglich zu machen. Da man unter diesen Umständen den Pferdekopf für ein Pentiment kaum wird erklären wollen, so muß er von einer älteren Bemalung herrühren, aus einer Zeit, wo der jetzige Beschlag und die jetzige

Bemalung des demnach später umgearbeiteten Kästchens noch nicht vorhanden war. Letztere mit Herrn H. ins 9. oder 10. Jahrhundert hinausrücken zu wollen, halte ich für mehr als mißlich. Das Motiv derselben ist offenbar von den ursprünglich orientalischen Radmustern gewebter Stoffe hergenommen, wie solche bis zu Ende der romanischen Periode auf Sicilien und in den italienischen Städten verfertigt wurden. So fanden sich z. B. auf der Grabkasula des 1183 gestorbenen Erzbischofs Arnold von Trier (abgeb. bei v. Wilmowsky, Grabstätten, Taf. VI) die mit phantastischen Tiergestalten gefüllten (hier freilich schon etwas in die Länge gezogenen) Rundmedaillons, und die Zwischenräume mit akanthusartigem Blattwerk geschmückt.

Interessant ist die neben dem Schlosse des Kästchens aufgemalte mystische Triquetra, wie diese Figur auch an romanischen Kirchenportalen in den sächsischen Gegenden vorkommt, wohl in demselben Sinn wie das Pentalpha zur Verscheuchung der Dämonen. — Beiläufig entspricht es einem veredelten Kunstgeschmacke nicht, daß das Feld der Rundmedaillons gänzlich mit zahllosen runden Goldkleckschen betupft war, die jetzt fast ganz abgeblaßt oder verschwunden sind.

Über die Technik des Kästchens ist zu bemerken, daß die Elfenbeinplatten mit feinen runden, oben abgeglichenen Elfenbeinnieten auf dem Holze befestigt sind; die Platten des Deckels sind mit den Seitenteilen desselben durch kleine dünne, hufeisenförmige Beschläge aus weichem Weißmetall (anscheinend Zinn) verbunden.

Bei dieser Gelegenheit will ich zu der angezogenen Anmerkung des Herrn H. noch berichtigend hinzufügen, daß der hiesige Dom keinen anderen als den von mir im Handbuch der Kunstarchäologie, S. 122 beschriebenen Kronleuchter besitzt. Derselbe ist eine spätgotische Arbeit aus der Zeit um 1500 und hat die Form einer ganz aus durchbrochenem Laubwerk bestehenden runden Kuppel. Er ist unten herum mit den Wappenschilden der damaligen Kapitularen geschmückt und hat also mit dem himmlischen Jerusalem nichts zu schaffen. Jetzt im Chore aufgehängt, behindert er bei seiner kolossalen Größe zwar den freien Ausblick nach dem Hochaltar, macht aber mit seinen 40 Kerzen einen würdigen Eindruck; letztere sind in drei Rängen übereinander so geordnet, daß sich unten herum 24, in der Mittelreihe 12 und oben 4 befinden.

Dieser Leuchter wurde vor etwa 25 Jahren in einer seit Menschenaltern nicht geöffneten Kapelle in Stücken auseinander genommen gefunden, und außerdem angeblich nur das beschriebene Elfenbeinkästchen nebst noch zwei anderen ähnlichen, seitdem leider zerfallenen Kästchen, deren Überreste noch aufbewahrt werden. Das eine derselben war ganz mit einem gestreiften Gewebe überzogen, das andere bestand aus lauter kleinen bunten Holzstiftchen, die nach Art der römischen Mosaik zusammengesetzt waren.

Wenn ich nun auch genötigt gewesen bin, die Illusion von einem fünften Exemplar romanischer Radleuchter in Deutschland zu zerstören, so kann ich doch schließlich dafür auf einen frühromanischen Tragaltar aufmerksam machen, welcher vor kurzem in den wohl noch nie genau durchforschten Räumlichkeiten des hiesigen Domkapitels entdeckt worden ist. Leider ist es nur eine Ruine, aber bei der äußersten Roheit der ganzen Erscheinung wohl vom höchsten Altertum und vielleicht noch aus der Zeit, in welcher die ersten hiesigen Bischöfe missionirend unter den umwohnenden heidnischen Wenden herumreisten. In einem massiven Stück Eichenholz von Gestalt und Größe der gewöhnlichen Portatilien ist das Sepulcrum in Form eines gestreckten Sechsecks tief ausgemeißelt. Die oben in einen Falz eingepaßt gewesene, ohne Zweifel steinerne Verschlußplatte fehlt, und von der früheren Metallbekleidung der Seitenflächen des Holzklötzchens sind überhaupt nur noch oxydirte Reste vorhanden. Dieselbe bestand aus lauter, meist verlorenen, viereckigen (anscheinend Messing-)Plättchen von verschiedener Größe, auf denen sich getriebene figürliche Flachbilder von monströser Roheit befanden. Unter den noch erhaltenen Reliefs fällt das Brustbild S. Petri mit einem mächtigen Schlüssel besonders ins Auge.

Merseburg. **Heinrich Otte.**



Kunstlitteratur.

Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis von Eduard R. v. Engerth. I. Band. Italienische, spanische und französische Schulen. Wien, Selbstverlag der Direktion. 1881. LXXXIX u. 480 S. 8.

Bücher haben nicht nur ihre Schicksale, sondern sie haben auch ihre Geschichte, und eine der denkwürdigsten ist die des vorliegenden „Beschreibenden Verzeichnisses" der im Besitze des österreichischen Kaiserhauses befindlichen Gemälde. Es existiren wenige Bücher, die mit solchen Schwierigkeiten zu Tage gefördert wurden, und gewiß kein zweites, welches — mit und ohne ihr Wissen — eine so große Anzahl von Mitarbeitern zählt, wie dieses. Wenn ein Buch nur nach seiner äußern Ausstattung zu beurteilen wäre, müßten wir gestehen, daß das vorliegende, abgesehen von seiner gar zu übertriebenen Dickleibigkeit, allen Anforderungen des Geschmacks gerecht werde. Es ist bei Holzhausen vorzüglich und beinahe ohne Druckfehler gedruckt. Indeß spielen für denjenigen, welcher ein Buch kauft, nicht um es in den Kasten zu stellen, sondern um von seinem Gebrauche Nutzen zu ziehen, auch die herrlichsten Elzevire eine nur untergeordnete Rolle. Er wird es um so höher schätzen, je mehr sein Inhalt dem Zwecke entspricht, den es zu erfüllen bestimmt ist.

Die Gemäldesammlung des österreichischen Kaiserhauses, welche, ihren Hauptbestandteilen nach, unter dem Namen der „Belvedere-Galerie" weltbekannt ist, gehört zu den kostbarsten Kunstsammlungen Europa's. Ihre Bedeutung und ihr Wert liegen weniger in der Anzahl der Bilder oder in dem außerordentlichen Kunstwert einiger derselben als vielmehr in dem Umstande, daß die kostbarsten darunter seit mehreren hundert Jahren im Besitze des habsburgischen Hauses nachweisbar sind. Es sind der Mehrzahl nach, um es mit wenigen Worten zu sagen, gute, echte, alte Gemälde, die durch die Unbill der Zeiten, durch Unverstand und Ungeschick wohl gelitten haben und beschädigt wurden, dafür aber wegen der Nachweisbarkeit ihrer Herkunft einen ganz besonderen Wert für die Kunstgeschichte haben. Nur wenige Galerien, wie das Museum des Prado und der Louvre, können sich ähnlicher Provenienzen rühmen. Dies gilt insbesondere von denjenigen Gemälden, bei welchen gerade diese Frage die größte Bedeutung hat, wie z. B. bei den Werken Tizians, Palma's, Paolo Veronese's, den Rubens und van Dycks. Es ist demnach selbstverständlich, daß die Frage der Provenienz der Bilder, gerade weil sie hier mit Sicherheit zu beantworten ist, eine der allerwichtigsten für die Redaktion eines derartigen Katalogs sein muß.

Die Art und Weise aber, in welcher die gegenwärtig im Belvedere vereinigte und demnächst in die neuen kaiserlichen Museen zu übertragende Bildersammlung zusammengebracht wurde, stellt dem Nachweise der Provenienz im Einzelnen oft die größten Schwierigkeiten entgegen. Der Abschnitt „Zur Geschichte der Kaiserl. Gemäldegalerie", mit welchem der Engerthsche Katalog beginnt, enthält manche neuen Angaben in dieser Hinsicht, welche jedoch oft der erforderlichen urkundlichen Beweise entbehren. So z. B. gleich die Bemerkung, daß schon in

der Mitte des 16. Jahrhunderts in Wien eine kaiserliche „Kunst- und Wunderkammer“ bestanden habe, als deren Vorstand im Jahre 1556 der Antiquar Giacopo Strada fungirte und welche Erwerbungen Karls V. und Ferdinands I. enthalten habe. Der Hinweis auf Pergers Studien genügt hierfür nicht. Der auf S. XIII erwähnte „Augustinergang“ in der Hofburg ist unseres Wissens erst eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts. Kaiser Rudolf II., der im Jahre 1576 die Burg in Prag bezog, gründete dort jedenfalls eine weit großartigere Sammlung, als jemals am Wiener Hofe bestanden haben mochte. Aus seinem Besitz stammen beispielsweise die berühmte Io des Correggio, das Dreifaltigkeitsbild Albrecht Dürers und der Bogenschnitzer des Parmegianino. Im dreißigjährigen Kriege erfuhr diese Sammlung die widrigsten Schicksale, und nur ein kleiner Teil, darunter die genannten drei Gemälde, entgingen durch besonders glückliche Zufälle den Plünderungen der Sachsen und Schweden, wurden nach Wien gerettet und mit den Resten der alten Schatzkammer vereinigt. Später wurden zu wiederholtenmalen Bilder von Wien nach Prag und von Prag nach Wien und nach anderen Orten hin- und wieder zurückgeschickt.

Inzwischen aber hatte die kaiserliche Sammlung in Wien andere große Bereicherungen erfahren. Am 20. November 1662 war der Erzherzog Leopold Wilhelm, der Bruder Kaiser Leopolds I. und ehemalige Gouverneur der Niederlande, einer der passionirtesten Kunstfreunde und Sammler seiner Zeit, gestorben und hatte seine ganze, zahlreiche Antiken, Handzeichnungen und weit über 1000 Gemälde umfassende Sammlung dem Kaiser testamentarisch vermacht. Noch kurz vor seinem Tode, im Jahr 1659, wurde über die ganze Kollektion ein genaues Inventar aufgenommen, welches, noch heute vorhanden, sich im Besitz des fürstlich Schwarzenbergschen Centralarchivs in Wien befindet. Wie aus demselben zu entnehmen, befanden sich ehedem die meisten Gemälde von Tizian, Tintoretto, Palma und Paolo Veronese, die heute den Hauptstock der Galerie bilden, im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm.

Eine andere Sammlung, deren Gemälde im Laufe der Jahre mit der kaiserlichen Galerie vereinigt wurden, war die von dem Erzherzog Ferdinand, dem zweiten Sohne Kaiser Ferdinands I. und Gatten der Philippine Welser, auf seinem Schloß bei Innsbruck gegründete Ambraser Sammlung. Von dort stammen unter anderen die Raffaelische „Madonna im Grünen“ und die heilige Justina von Moretto. Auch die steirische Linie des österreichischen Hauses hatte in Graz eine derartige Kunstkammer angelegt, welche unter Maria Theresia mit der kaiserlichen Kunstkammer in Wien vereinigt wurde. Ferner setzte, mit Testament vom 4. Juli 1780, der Statthalter der Niederlande, Herzog Karl von Lothringen, seinen Neffen, den Kaiser Joseph II. zum Erben seiner Bilder ein, die ebenfalls nach Wien gebracht wurden.

Die späteren Erwerbungen, wie den Ankauf von 30 Bildern in Brüssel im Jahre 1775, die Erwerbung von 44 Bildern aus dem Besitze des Grafen Nostitz im Jahre 1780, den unseligen Bildertausch zwischen Wien und Florenz in den Jahren 1792—1821, den Ankauf der Bildersammlung des Kardinals Albani im Jahre 1800 und andere Erwerbungen, erwähnen wir nur vorübergehend, wie hier auch nur mit wenigen Worten all jener Kalamitäten gedacht sein soll, welchen die Sammlung während der französischen Invasion im Jahre 1809 ausgesetzt war. Infolge dieser wurden 400 Bilder, welche nicht rechtzeitig genug nach Preßburg gerettet werden konnten, nach Paris entführt. Bis auf 36, welche an französische Provinzialmuseen abgegeben worden waren, wurden sie sämtlich im Jahre 1815 wieder zurückgegeben.

Seit dem Jahre 1728 war die ganze Sammlung in der kaiserlichen Stallburg aufgestellt, erst im Jahre 1780 erfolgte die Aufstellung im Belvedere.

Nun begann die Katalogmisère; das Bedürfnis nach einem gedruckten Verzeichnisse war bisher, so lange die Galerie dem Publikum nur in besonderen Fällen zugänglich war, nicht dringend gewesen. Erst unter der Kaiserin Maria Theresia, welche in dieser Beziehung liberaleren Anschauungen huldigte, ward an gewissen Tagen dem Publikum der Zutritt gestattet, und als die Galerie in den Räumen des Belvedere untergebracht war, hielt Kaiser Joseph II. Umschau nach einem geeigneten Manne, dem die Abfassung eines derartigen Verzeichnisses

anvertraut werden konnte. Die Wahl fiel auf den Baseler Kupferstecher Christian Mechel, den der Kaiser auf seinen Reisen kennen gelernt hatte, und dieser veröffentlichte im Jahr 1783 das erste „Verzeichnis der Gemälde der kaiserlich-königlichen Bildergalerie in Wien“.

Die Veränderungen, welche durch den florentinischen Bildertausch verursacht wurden, und einige neuere Erwerbungen veranlaßten den Direktor Joseph Rosa einen neuen Katalog herauszugeben; auch der spätere Direktor Heinrich Füger beschäftigte sich in den Jahren 1816—1818 mit einer ähnlichen Arbeit, die aber nicht zustande kam; die Besucher waren bis zum Erscheinen des Katalogs von Albrecht Krafft im Jahre 1835 darauf angewiesen, sich an die Täfelchen zu halten, welche zur notdürftigen Belehrung an die Bilderrahmen befestigt wurden. Die nun folgenden Direktoren Joseph Rebell und Peter Krafft waren aus mannigfaltigen Gründen nicht in der Lage, sich der Katalogarbeit zu unterziehen. Erst der Sohn des Galeriedirektors, Albrecht Krafft, verfaßte ein kurzes Verzeichnis und war überdies bemüht, einen historisch-kritischen Katalog zustande zu bringen. An der Vollendung dieser Arbeit wurde er jedoch durch seinen frühen Tod im Jahre 1847 verhindert, und erst im Jahre 1854 publizirte der gegenwärtige Direktor des Österreichischen Museums, R. v. Eitelberger, aus dem handschriftlichen Nachlasse Albrecht Kraffts den 1. Band, der (abgesehen von der heil. Justina, der „Madonna im Grünen“ und einigen anderen Bildern, die man dem Raffael zuschrieb) lediglich die venetianische Schule umfaßt. Für das Publikum dienten kurze, von Irrtümern wimmelnde Führer, deren einen der im Jahre 1864 verstorbene Direktor Erasmus Engert verfaßte.

Für die wissenschaftliche Forschung aber war ein kritisches Verzeichnis der Galerie längst ein dringendes Bedürfnis geworden. Allerorten wetteiferten die Galeriedirektionen in der Abfassung genauer, zuverlässiger Kataloge. Im Laufe weniger Jahre erschienen die Publikationen über den Louvre von Frédéric Villot, über die Antwerpener Galerie von Theodor van Lerius, über die Madrider Sammlung von Don Pedro de Madrazo, die Brüsseler Galerie von Eduard Fétis, die königlichen Museen in Berlin von G. F. Waagen, die Eremitage in Petersburg von Baron B. de Koehne, die Galerie im Haag von Victor de Stuers, die Pinakothek in München von Dr. Marggraff, die Nationalgalerie in London von Wornum und andere mehr, nur die kaiserliche Galerie in Wien bot den einheimischen und fremden Kunstfreunden nichs als einen Führer, der sich von der Sachkenntnis eines italienischen Cicerone nur dadurch unterschied, daß er gedruckt war. Schon Erasmus Engert, der Vorgänger des gegenwärtigen Direktors, beabsichtigte, dem Bedürfnisse nach einem vollständigen historisch-kritischen Kataloge der Gemäldegalerie abzuhelfen. Er sammelte die Inventare und ließ von Untergebenen mannigfache Vorarbeiten machen. Es ist uns nicht bekannt, ob sein Nachfolger, Eduard R. v. Engerth, mit dem Amte auch eine derartige litterarische Erbschaft übernommen hat, aber jedenfalls erbte er die Idee, und die herannahende Vollendung der neuen kaiserlichen Museen reifte endlich nach mehr als zwanzigjährigen Mühen den Gedanken zur That. Direktor v. Engerth sagt uns nicht des Näheren, was er selbst an diesem Kataloge gearbeitet hat. Er figurirt nur als Firmaträger und als Verfasser der Vorrede, in welcher er diejenigen Mitarbeiter nennt, denen er die Verantwortung für alles dasjenige überlassen muß, was er unmöglich geschrieben haben kann. Als solche finden wir denn genannt: zuerst den Herrn Botschaftsattaché Crowe als den Verfasser der sämtlichen Biographien der italienischen Maler; Anton von Perger, der verstorbene Kustos der Hofbibliothek, stellte dem Direktor Engerth die von ihm gemachte Zusammenstellung der Stiche nach Bildern der Galerie zur Verfügung; endlich gedenkt Herr v. Engerth mit Dank der Hilfsarbeiten seines Kustoden Wilhelm von Wartenegg, der die Beschreibungen der Gemälde lieferte, mit Ausnahme derjenigen, welche der verstorbene W. A. Ambros besorgt hatte. Man sollte glauben, daß nach diesen mannigfaltigen Beiträgen Anderer nichts mehr für den eigentlichen Autor des Katalogs zu liefern übrig geblieben sein dürfte; aber zum mindesten blieb Herrn v. Engerth die Revision des Ganzen, die alphabetische Anordnung des Katalogs und die Verantwortung für all das, was hier gedruckt ist, die zu übernehmen wohl kaum ein anderer Mann den Mut haben würde.

Von der als Einleitung dienenden Geschichte der Galerie war oben schon die Rede. Eine vollständige Zusammenstellung und kritische Verarbeitung der aktenmäßig erhobenen Thatsachen, über welche die verschiedenen Inventare und anderweitigen Dokumente im Archive des Oberstkämmereramtes Aufschluß geben, ist sie nicht, obwohl sie einige neue Thatsachen bringt, welche dankenswert sind. Es wäre dringend zu wünschen, daß das Oberstkämmereramt alle ihm zur Verfügung stehenden Quellen an die Öffentlichkeit brächte.

Auf die Biographien der Maler, welche der Katalog enthält, können wir uns mit dem besten Willen nicht näher einlassen. Wir haben noch in keinem Kataloge Biographien von derartigem Umfange und ähnlicher Breite gesehen. Ganze Seiten hindurch langweilt uns eine Geschichte, die niemand in einem derartigen Buche suchen wird, ganz abgesehen von dem zweifelhaften Werte der in den Biographien enthaltenen Daten und dem geschmacklosen Stil, den wir ja aus den Büchern des Herrn Crowe kennen. Die Malerbiographie eines Galeriekatalogs soll doch nur zur Orientirung des Besuchers dienen und braucht nicht mehr zu enthalten, als die feststellbaren Lebensdaten. Mit zehn Zeilen sind derlei Angaben vollkommen erschöpft; wer sich aber beispielsweise über Raffael unterrichten will, der wird gewiß nicht zu der Biographie des Engerthschen Kataloges seine Zuflucht nehmen.

Dagegen waren wir erstaunt zu sehen, wie leichten Sinnes der Herausgeber sich über die Verpflichtung hinwegsetzt, den Lesern etwas zu bieten, was vor den Anforderungen der Kritik Stand hält. „Die Kritik — heißt es im Vorwort — ist den Beschauern anheimgestellt, unter welchen weit mehr gesunder Sinn und verständiges Urteil in Kunstsachen anzutreffen ist, als vielfach angenommen wird.“ Wir hegen die Überzeugung, daß im Gegenteil die kritische Behandlung der Gemälde eine Hauptaufgabe eines so umfassend angelegten Verzeichnisses bildet.

Sehen wir uns nun den Inhalt und die Anordnung des vorliegenden Bandes näher an! Derselbe enthält 601 Gemälde der italienischen Schulen, 22 der spanischen und 28 der französischen Schule, zusammen 651 Gemälde, unter welchen ungefähr 100 zum erstenmal ausgestellt werden; darunter sind viele bedeutende und höchst interessante. Bei Aufstellung der niederländischen Schulen dürfte der Zuwachs ein noch weit größerer sein.

Es ist prinzipiell gewiß gleichgültig, nach welcher Ordnung Gemälde in einer Galerie aufgehängt werden. Wenn man eine Anordnung nach Schulen zum Grundsatze nimmt, wird man im übrigen freie Hand haben und kann die Bilder nach dem Formate hängen. Dies geschieht wohl auch in jeder Galerie. Etwas Anderes aber ist die Anordnung des Katalogs, auf Grund welcher sie mit fortlaufenden Nummern versehen werden. Auch hier ist gewiß die alphabetische Reihenfolge die praktischste und einfachste. Diese hat auch Direktor v. Engerth angenommen, wenigstens macht es auf den ersten Blick den Eindruck. Die Reihenfolge beginnt mit Abbate, Albani und endet mit Zuccherelli, Zucchero ꝛc. Nun sind aber insbesondere die italienischen Maler jedermann geläufiger unter ihren sogenannten Bei- oder Malernamen als unter ihren Geschlechts- oder Familiennamen. Man kann demnach, um irgend ein Prinzip festzustellen, die Meister entweder unter den ersteren oder unter den letzteren anführen. Beispielsweise den Maler Michelangelo Amerighi, genannt Caravaggio, entweder unter seinem Geschlechtsnamen Amerighi oder unter seinem Malernamen Caravaggio. Beobachtet man aber den letzteren Vorgang, so muß man ihn konsequent durchführen; Engerth aber setzt **Amerighi** unter A, Michelangelo Buonaroti unter **Michelangelo**, Alessandro Allori, genannt Bronzino unter seinen Familiennamen **Allori**, die Malerfamilie da Ponte dagegen unter ihre Malernamen **Bassano**. Das könnte man sich indes noch gefallen lassen, daß aber bei dieser ganz willkürlichen Anordnung der Maler Giulio Romano unter G eingereiht erscheint, wird auch der toleranteste Kritiker nicht fassen können. Die Folge dieser höchst eigentümlichen alphabetischen Anordnung ist, daß die Gemälde selbst in jener Reihenfolge nummerirt werden, in welche sie auf Grund dieser Einreihung zu stehen kommen. Diese Reihenfolge aber ist für die Dauer absolut unhaltbar und die Nummerirung der Bilder in den neuen Museen erfolgt demnach nach einem absolut unhaltbaren Prinzipe.

Wir haben bereits erwähnt, daß für die Bilder der kaiserlichen Galerie die Nachweisung ihrer Provenienz eine große Rolle spielt, weil sie thatsächlich aktenmäßig zu belegen ist. Natürlich fordert dies ein eingehendes, sorgfältiges, ja höchst mühseliges Studium der Quellen und der alten Inventare, und alle Mühe wird in manchen Fällen vergebens sein. Trotzdem ist sie in der Regel lohnend, insbesondere bei jenen Gemälden, welche aus dem Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm stammen, da das im Jahre 1659 angefertigte Inventar eine sehr genaue Beschreibung sämtlicher Objekte der erzherzoglichen Galerie enthält. Direktor Engerth hat dieses Inventar auch seiner Beachtung gewürdigt und wir finden es wohl hundertmal und öfter in seinem Kataloge citirt. Es handelt sich demnach nur darum, ob diese Citate richtig oder falsch sind. Wir können uns darüber durch einige Stichproben belehren.

Unter Nr. 35 des Katalogs figurirt ein Bild von Giacomo da Ponte gen. Bassano, welches die Thamar darstellt, die zum Scheiterhaufen geführt wird. Engerth erkennt darin das Bild Nr. 435 der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Wir schlagen das Inventar auf und staunen über diese Erkenntnis, denn das Bild der Belvedere-Galerie ist 25 cm hoch und 43 cm breit, während jenes der Galerie des Erzherzogs kleiner, nur 22 cm hoch und 28 cm breit war. Aber dies wäre durch die Annahme zu erklären möglich, daß ein Vorgänger Direktor Engerths sich die Mühe genommen hätte, das Bild zu vergrößern, wenn nicht die Beschreibung des Inventars lauten würde: „Eine Landschaft von Ölfarbe auf Holz, worin Thamar und Juda; er stehet und sie sitzt; und ein großer Baum, an welchem ein kleines Täfel gebunden darauf geschrieben: Thamar accubuit Judae Genesis 28.“ In dem Belvedere-Bilde wird aber Thamar zum Scheiterhaufen geführt, um verbrannt zu werden. Die beiden Bilder sind sonach ganz verschiedene Objekte und dieses Bild ist somit gewiß nicht jenes der Sammlung des Erzherzogs. Die Angabe des Engerthschen Katalogs ist demnach falsch.

Unter Nr. 205 des Engerthschen Katalogs finden wir ein kleines kreisrundes Porträt Michel Angelo's verzeichnet. Engerth glaubt dieses in einem Bilde der Rudolfinischen Kunst- und Wunderkammer zu erkennen, in deren Inventar verzeichnet ist: „Michel Angelo Conterfeit vom Tintoretto.“ Abgesehen davon, daß nicht einmal ein Inventar des vorigen Jahrhunderts in diesem kleinen Bilde ein Gemälde von Tintoretto bezeichnet haben konnte, ist diese ganze Vermutung Engerths wertlos, denn das Bild stammt thatsächlich aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und figurirt in seinem Inventar, wo es heißt: „Ein Stückl in der Runde von Ölfarb auf Holz worin auf einer Seite das Conterfeit des Michael Angelo de buona rota.“ Was auf der andern Seite gemalt gewesen, ehe das Bild durchsägt wurde, möge aber Direktor Engerth in dem Inventar selbst nachlesen.

Unter Nr. 381 verzeichnet Engerth eine Kopie nach dem David des Guido Reni im Louvre. Das Bild befindet sich erst seit 1824 in der Galerie, sagt Engerth; auch dies ist ein Irrtum, denn auch dieses Bild befand sich bereits im Jahre 1659 in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (Inv. Nr. 508.). Dies ist wichtig zu wissen, weil es infolgedessen eine alte Schulkopie ist, die vor dem Jahre 1659 gemacht wurde; nach Engerths Angabe kann sie vor 60 Jahren entstanden sein. — In vielen Fällen vermutet Engerth, daß sich gewisse Bilder in der Sammlung des Erzherzogs befanden; aber da sie unkenntlich beschrieben erscheinen oder mit der Zeit einem andern Meister beigelegt wurden, kann er sie nicht finden. Mit Nr. 527, Tizians Mädchen mit der Eichkatze, ist er beispielsweise in diesem Falle. „Sie hat auf der linken Hand ein Aychhornl“ sagt Nr. 197 des Inventars, aber daß „Aychhornl“ in unserer Sprache Eichkätzchen heißt, war Engerth offenbar nicht in der Lage zu interpretiren. Ebenso wenig erkennt er den heiligen Nikolaus von Paolo Veronese (No. 583 des Katalogs) wieder, der im alten Inventar als ein Original von Tintoretto genau und unzweideutig beschrieben ist. — In vielen Fällen scheint es, daß Engerth das Inventar überhaupt nicht im Orignal gelesen hat, denn es enthält Angaben, die er unmöglich übersehen haben könnte. So führt beispielsweise Engerth unter Nr. 480 das Porträt eines jungen Mannes von Tintoretto an, und sagt, es sei Nr. 252 des Inventars des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Ich will daran nicht zweifeln, aber wenn diese Angabe richtig ist, dann hätte es

sich doch gelohnt anzugeben, was das Inventar von diesem Porträt sagt. Es heißt am Schlusse: „von Titiano Original retocquiret von D. P. Rubbens!" Das ist doch immerhin interessant! Oder hat das Engerth gar nicht verstanden und weiß er auch nicht, was „retocquiret" heißt? Es heißt natürlich „retouchirt", das ist aufgefrischt! Ein Bild, welches den Kunstkennern schon viel Kopfzerbrechens bereitet hat, ist das Porträt eines junges Helden, angeblich Gaston de Foix, der seinen lorbeerbekränzten Helm in den Händen hält. Man hat es bisher dem Palma Vecchio zugeschrieben. Diesen Namen behält auch Engerth bei und beschreibt es unter Nr. 328. Wieder bedauert er, das Bild in dem Inventar des Erzherzogs nicht eruiren zu können; gleichwohl steht es darin genau beschrieben und trägt die Bemerkung: „Man sagt, es sei ein Original von dem Coregio."

Der Leser entnimmt aus diesen Stichproben, daß wir nicht ohne Grund auf dieses Inventar einiges Gewicht legen, denn seine Verfasser scheinen, wenn auch nicht immer, doch zuweilen, um einiges mehr gewußt zu haben als alle Mitarbeiter insgesamt, die an dem Zustandekommen des Engerthschen Katalogs beteiligt sind.

Nicht mehr Glück als mit der Bestimmung der Provenienz hat Engerth mit der Bestimmung der dargestellten Gegenstände.

Unter Nr. 157 und 158 beschreibt Engerth zwei Bilder von Scipione Compagno, welche den Ausbruch des Vesuvs und die Enthauptung des heiligen Januarius darstellen. Bei der Beschreibung des ersten Bildes sagt der Engerthsche Katalog: „Auf einer Brücke befindet sich eine Volksmenge, welche von Soldaten zu Fuß und Pferd mit der Waffe in der Hand in die Häuser getrieben wird." Das ist richtig, aber nicht ganz. Auch hier ist es zu bedauern, daß Engerth das Inventar des Erzherzogs nicht kennt; er behauptet zwar, daß sich diese Bilder erst zur Zeit der Aufstellung im Belvedere in der Galerie befanden, aber dies ist ein Irrtum, denn dieses Bild, so wie sein Pendant, befanden sich in der Galerie Leopold Wilhelms und sind genau daselbst beschrieben: „Eine Landschaft von Ölfarb auf Kupfer, worin der brennende Berg Vesuvius und eine große Brücken, darauf der unschuldigen Kindlein Tödtung". Wenn Engerth nur genau hingesehen hätte, wäre es ihm kaum entgangen, daß hier keine Volksmenge dargestellt ist, welche von Soldaten in die Häuser getrieben wird, sondern eine biblische Scene, die Mütter, die ihre Kinder vor den mordenden Soldaten des Herodes flüchten.

Unter Nr. 425 beschreibt der Katalog ein Bild von Andrea Schiavone: „Vor einem Zelte sitzt eine Dame, sagt er, welcher eine vor ihr knieende Dienerin ein Kind in den Schoß legt." Das ist möglich, obwol die Dame gar nicht so da sitzt, als wenn ihr etwas in den Schoß gelegt würde; im Katalog heißt demzufolge dieses Bild eine „Allegorie." Wenn Engerth das Inventar gekannt hätte, würde er es kaum eine Allegorie genannt haben, denn dort ist der Gegenstand genau bezeichnet als die „Geburt Apollinis." Diese stellt es auch vor, nicht aber eine Allegorie. Die knieende Dienerin empfängt das Kind von der Gebärenden. Nach solchen Beweisen nimmt es uns nicht mehr Wunder, wenn wir die alte Kopie nach der Zingarella des Correggio (Nr. 166) hier noch immer als eine Maria mit dem Kinde bezeichnet finden, obwohl längst jedermann weiß, daß das Bild die Hagar mit ihrem verschmachtenden Söhnchen vorstellt. Aber Wunder nimmt es uns, daß Engerth unter Nr. 498 einen Heiligen von Tizian uns als heiligen Jacobus auftischt, und sagt: „Im Inventar nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen"; doch! es ist mit Bestimmtheit nachzuweisen, und zwar ist es Nr. 35 des Inventars, welches ausdrücklich sagt, die Stange, die der Heilige als Attribut hält, habe „ein Häkel" (einen Haken.) Natürlich nennt es den Heiligen auch nicht Jacobus sondern Isidorus. Uns kann das allerdings gleichgültig sein, aber ein Mann, wie der Verfasser dieses Katalogs, mußte doch aus der Legende wissen, daß kein heiliger Jacobus einen Stock mit einem „Häkel" als Attribut führt.

Es ist kaum nötig, daß wir uns bei der delikatesten Partie des Buches, dem Verzeichnis der Stiche nach den Bildern, länger aufhalten. Dieses ist ganz wertlos, da der Verfasser desselben, der verstorbene Kustos der Hofbibliothek v. Perger, ganz übersah, daß eine Unzahl der von ihm angeführten Stiche nach Kopien und Wiederholungen, nicht aber nach den Bildern gemacht wurden, die sich heute in der kaiserlichen Galerie befinden, und daß der

Stecher dasjenige Bild, um welches es sich hier in dem Kataloge handelt, niemals vor Augen gehabt hat. In vielen Fällen reichten Pergers Kenntnisse gar nicht hin, zu ermitteln, von wem diese Blätter herrühren; wir finden beispielsweise Grabstichelblätter angeführt, ohne Angabe darüber, von wem sie gemacht wurden; in anderen Fällen figurirt der Drucker oder Verleger irrigerweise als Stecher des Blattes, und in allen Fällen vergaß es Perger, die Dedikation oder Schrift des Blattes mitzuteilen, welche oft bekanntlich die wichtigsten Aufschlüsse über die Provenienz und den Eigentümer des Originals enthält. Kurz, diese ganze Partie des Katalogs ist völlig unbrauchbar.

Schließlich noch ein Wort zur Rettung schriftstellerischer Ehre und ehrlichen Fleißes! G. F. Waagen, der verstorbene Direktor der Berliner Galerie, veröffentlichte, wie man weiß, nach wiederholten längeren Studien in Wien im Jahre 1866 eine ziemlich eingehende Beschreibung der Kunstschätze Wiens, welche im Verlage von Wilhelm Braumüller erschien. Es ist noch immer das beste Buch, welches bisher über diese Sammlungen veröffentlicht wurde. Wenn dem Autor auch nicht diejenigen Behelfe und Aktenstücke zu Gebote standen, über welche Herr Direktor Eduard Engerth, der Herausgeber des vorliegenden Verzeichnisses, verfügt, und er nicht einmal die Gelegenheit hatte, die Bilder alle genau zu untersuchen, so hatte doch der alte Waagen so viel gesehen und bewies in vielen Fällen eine so richtige Beurteilungsgabe, daß seine kritischen Bemerkungen über die Gemälde des Belvedere jederzeit und noch für viele Jahre hinaus als höchst beachtenswerte Äußerungen eines feinen Kenners für ihre Beurteilung in die Wagschale fallen werden. Wir mußten diesen Umstand ganz besonders betonen, weil Herr Direktor v. Engerth ganz vergessen hat, dieses Mannes, dessen Buch er doch, wo dies nur möglich war, benutzt hat, in gebührender Weise zu gedenken. Unzähligemale kompromittirt Engerth auf Waagens Urteil, ebenso oft nimmt er dessen Bezeichnung der Meister an, aber nicht ein einzigesmal ist es ihm eingefallen, den Namen Waagens zu nennen, dessen Kennerschaft er gewiß ebensoviel wie wir alle zu danken hat; und dies widerfährt in dem Engerthschen Kataloge nicht Waagen allein, es geschieht nahezu sämtlichen Vertretern der modernen Kunstforschung. Manche von diesen können, wie Waagen, ihr geistiges Eigentum nicht reklamiren, da sie gestorben sind; um so mehr halten wir es für die Pflicht der Kritik, die auf diesem heiklen Gebiete das Eigentumsrecht zu wahren hat, darauf hinzuweisen und zu fordern, daß denjenigen die Ehre zu teil werde, denen sie gebührt.

Dr. **Alfred v. Wurzbach.**

Raffael-Werk. Sämtliche Tafelbilder und Fresken des Meisters in Nachbildungen nach Kupferstichen und Photographien herausgegeben von Adolf Gutbier. Mit erläuterndem Text von Wilhelm Lübke. Lichtdruck von Martin Rommel in Stuttgart. Dresden, A. Gutbier. 3 Bde. 4.

Schon zu wiederholtenmalen wurde im Beiblatt zu unserer Zeitschrift auf dieses in seiner Art einzig dastehende Werk hingewiesen. Wir sind demselben aber noch ein abschließendes Wort schuldig, nachdem es jetzt in Tafeln und Text, in drei sauber und schön hergestellten Quartbänden, vollendet vorliegt. Wahrlich, die seit Jahren unablässig aufgewendete Mühe hätte keinem edleren Gegenstande zugewendet und nicht leicht eine gelungenere Form gefunden werden können als diejenige, in welcher uns das gesamte Schaffen des göttlichen Urbinaten hier zu bequemer Übersicht geboten wird.

Um zunächst den Umfang und die Einteilung des Werkes in Kürze zusammenzufassen, bemerken wir, daß der erste Band (auf 92 Tafeln) in historischer Aufeinanderfolge die sämtlichen Tafelbilder des Meisters enthält. Daran schließen sich im zweiten Bande (auf nochmals 92 Tafeln) die Wandgemälde und zwar zunächst die großen Cyklen des Vatikans (Stanzen und Loggien), dann die Farnesina, die verschiedenen sonstigen Fresken und Mosaiken und zum Schluß die Tapeten: alle diese Werke nicht etwa nur bruchstückweise, sondern bis auf das letzte Detail in absoluter Vollständigkeit. Der dritte Band enthält den Text und

dieser beschränkt sich keineswegs blos auf kurze Notizen zur Erläuterung der Werke, sondern er giebt außer einem sorgfältig gearbeiteten Kommentar auch eine gedrängte Schilderung von Raffaels Lebens- und Entwickelungsgang, in welcher der Autor die Summe seiner eigenen Anschauungen mit den Ergebnissen der in letzter Zeit so erfolgreichen Forschungen anderer zu einem klaren, meisterhaft gezeichneten Bilde vereinigt hat. Eine Beigabe von ganz besonderem Wert ist das dem Textbande angehängte Verzeichnis der Handzeichnungen zu den besprochenen Werken, soweit solche von Passavant beschrieben und in Reproduktionen erschienen sind, im ganzen 439 Blätter, von denen 167 Studien zu den Tafelbildern, die größere Mehrzahl Studien zu den Fresken sind. Jedem Blatte ist die betreffende Nummer bei Passavant (nach der französischen Ausgabe von 1860) und der Nachweis der photographischen oder sonstigen Reproduktion beigefügt. — Nimmt man dies alles zusammen, und erwägt man dabei die technische Vollendung der in dem Werke vereinigten 184 Lichtdrucke, die Handlichkeit des Formats, die Schönheit und Gediegenheit der ganzen Ausstattung, so wird man sich sagen müssen, daß hier eine Leistung vorliegt, wie man sie vor zwei Jahrzehnten noch nicht zu träumen wagte, ein Werk, welches — wie kein zweites — in das Studium des edelsten Meisters christlicher Malerei einzuführen imstande ist.

Da es sich bei der ganzen Anlage der Publikation darum handelte, Raffael in seinem Schaffen und Wirken so vollständig wie möglich zu repräsentiren, beschränkte sich Lübke bei der Auswahl der Bilder nicht auf solche Werke, die sich als durchaus eigenhändige Arbeiten von seiner Hand herausstellen. Wäre dies geschehen, dann hätten z. B. die vatikanischen Fresken stark reduzirt werden müssen, und auch von den Tafelbildern wäre manches auszuschließen gewesen, was nur als Atelierbild gelten kann oder über dessen Originalität noch kein Einverständnis der Forscher erzielt werden konnte. Lübke wollte lieber zu weitherzig als zu engherzig erscheinen und hat alle diejenigen Gemälde aufgenommen, bei denen sich ihm die Überzeugung von einer ihnen zu Grunde liegenden Raffaelischen Komposition festgestellt hatte. Selbstverständlich ist in den Bezeichnungen der Tafeln und im Texte auf solche kritischen Punkte hingewiesen. Man kann diesen Standpunkt im vorliegenden Falle gewiß nur gut heißen. Unsere spezielle Zustimmung wollen wir zu der Aufnahme zweier Bilder aussprechen, welche neuerdings mit Unrecht in Zweifel gezogen worden sind: des heil. Sebastian der Galerie Lochis zu Bergamo und der sogenannten Donna Velata des Palazzo Pitti, des unverkennbaren Modells der Sixtinischen Madonna.

Das Werk hat sich, trotz seines naturgemäß nicht niedrigen Preises, einer weiten Verbreitung und begeisterten Aufnahme zu erfreuen gehabt. Gegenwärtig bereitet der Verleger eine Prachtausgabe in größerem Format und in noch glänzenderer Ausstattung vor.

C. v. L.





Roger van der Weyden pinx

Jacob Groh sculps

CHRISTUS AM KREUZE MIT MARIA UND JOHANNES.

Das Original ist im Besitze der Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien.

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

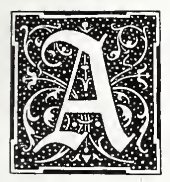
Druck von Fr. Felsing. München.



Die St. Georgskirche zu Dinkelsbühl.

Von C. Th. Pohlig.

Mit Abbildungen.



n der alten Heerstraße, welche sich von Augsburg nach Würzburg an der westlichen Grenze Bayerns hinzieht, liegt inmitten einer hügeligen, fruchtbaren Landschaft und umspült von der fischreichen Wörnitz die ehedem freie Reichsstadt Dinkelsbühl, ausgezeichnet durch eines der bedeutendsten Denkmale deutscher Baukunst des 15. Jahrhunderts. Mächtig überragt die hohen Häusergiebel der Bau der St. Georgskirche, eine der großartigsten Hallenkirchen Deutschlands. Einfach in den Grundlinien und doch mit reichster Wirkung, maßvoll in den Verhältnissen und — von dem nicht hingehörigen Westturm abgesehen — ganz aus einem Guß, macht die Kirche besonders im Innern einen ungemein wohlthuenden Eindruck, der durch ihre gute Erhaltung noch wesentlich erhöht wird.

Die Geschichte des Bauwerks ist eine sehr lückenhafte; an Dokumenten, die auf die Gründung und den Fortbau Bezug haben, ist bis zur Zeit noch gar nichts aufgefunden worden. Der älteste Teil des Gebäudes ist das untere Geschoß des Westturmes. Dasselbe ist der einzige Überrest einer früheren, auf demselben Platze erbaut gewesenen romanischen Kirche. Die Formen dieses älteren Teiles des Turmes, worunter ein zwar einfaches, aber schön profilirtes und ornamentirtes Portal besonders hervorzuheben ist, weisen auf die letzte Zeit des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts hin. Bestimmte Nachrichten über den Bau dieser älteren Kirche fehlen. Die einzige Urkunde, die aus jener Zeit überhaupt vorhanden ist, läßt nur ersehen, daß Dinkelsbühl schon damals ein ansehnlicher und wohlbefestigter Ort gewesen sein muß. Diese Urkunde, in welcher die Stadt zuerst als solche erwähnt wird, stammt aus dem Jahre 1188. Hier wird in einem Ehevertrag, den Kaiser Friedrich I. bei der beabsichtigten Vermählung seines Sohnes Konrad, Herzogs zu Rotenburg, mit Berengaria, Tochter des Königs Alphons von Kastilien, mit Letzterem am 23. Mai 1188 zu Seligenstadt abschloß, unter anderen Gütern auch „burgum Tinkelspuhel" als Morgengabe für die Braut erwähnt.[1])

Nicht unerwähnt darf hier bleiben, daß der Sage nach die Pfarrkirche in dem eine halbe Stunde entfernten Seegringen die Mutterkirche von Dinkelsbühl gewesen sein soll. Und in der That scheint diese Sage auf Wahrheit zu beruhen, denn Seegringen ist eine uralte, sehr ausgedehnte Pfarrei, und es ist Thatsache, daß die Patronatsrechte der Pfarrkirchen zu Dinkelsbühl und Seegringen dem Kloster Hirschau zugehörten. Nach den Forschungen Steichele's[2]) darf sogar als erwiesen angenommen werden, daß Seegringen die Mutter- und Dinkelsbühl deren Tochterkirche war. Derselbe erwähnt nämlich einige Aktenstücke des bischöflichen Archivs zu Augsburg aus den Jahren 1530 und

1) Pertz, Monum. Germ. 4, 565.

2) S. dessen „Bistum Augsburg", hist. u. stat. beschrieben, 314—318.

1531, wonach der Probst von Mönchsroth — welchem das Patronat der Pfarrkirche zu Dinkelsbühl vom Mutterkloster Hirschau überlassen worden war — den Anforderungen der Dinkelsbühler auf Zehente im Bezirke von Dinkelsbühl gegenüber geltend machte, er sei befugt, ihnen gar keinen Zehenten zuzugestehen, „dann Segering sei die Mutterkirch und Dinkelspühl von Alter ein Filial und Tochter“. Daß die Seegringer Pfarrei eine uralte ist, wie oben gesagt wurde, dafür spricht auch eine Säule, die als Überrest einer frühromanischen Kirche in der Sakristei zu Seegringen aufbewahrt wird. Die jetzige Kirche ist, mit Ausnahme des gotischen Chores, spätromanisch, und zeigt fast die gleichen Architektur- und Ornamentformen, wie sie sich am Westturm der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl finden, so daß beide Kirchen sicherlich aus der gleichen Bauschule hervorgingen und nahezu auch in der gleichen Zeit erbaut wurden. Die erwähnte Säule zeigt aber eine weit ältere Bildung, als sie der gegenwärtige Bau aufweist, nämlich ein einfaches Würfelkapitäl und eine steile attische Basis, was den Schluß rechtfertigt, daß sie einer um mindestens 100 Jahre älteren Kirche zugehörte.

Übrigens besitzen wir über die Pfarrkirche zu Dinkelsbühl aus dem ganzen Mittelalter keine urkundliche Nachricht, abgesehen von der Thatsache, daß dem Abte von Hirschau das Patronatsrecht derselben zustand, „denn noch die Bistumsmatrikel von 1523 führt als patronus präsentans von Dinkelsbühl auf: Abbas in Hirschaue Spirensis diocesis.“ [1]) Bald darauf überließ Kloster Hirschau sein Patronatsrecht von Dinkelsbühl seinem Tochterkloster Mönchsrot, welches dasselbe indes nicht lange besaß. Der Rat der Stadt suchte nämlich, um seine reformatorischen Bestrebungen leichter durchführen zu können, das Patronat an sich zu bringen, was ihm auch im Jahre 1532 gelang. In diesem Jahre und zwar am Mittwoch nach Reminiscere übergab Probst Melchior Rötinger von Mönchsrot das Pfarrlehen und die Kaplanei U. L. Frauenaltars zu Dinkelsbühl dem Rate der Stadt. Die betreffende Urkunde lautet: „Wir Melchior Probst des Klosters zu Roth, Prior und Convent gemeindglich daselbst, Benediktiner Ordens, Augspurger Bisthums. Bekennen offentlich und thun kund allmänniglich mit diesem Briefe für uns und all unser Nachkommen, die wir zu allen Sachen zu sambt uns vestiglich verbinden, daß wir mit guter zeitiger Vorbetrachtung von gemelts unsers Gotts-Hauß frommen und Nutzen wegen, auch zur Erhaltung freundlicher guter Nachbarschafft mit gemeiner Stadt Dinkelsbühl, darzu zufürkommen allerley erwachsende künfftige Irrung, sonderlich mit gnädiger Verwilligung des Wohlgebohrnen Herrn, Herrn Carl Wolffgangs Grafe zu Öttingen, unsers gnädigen Schutz und Schirmherrn, Laut seiner Gnaden besiegelten Verwilligungsbrieff, den Fürsichtig, Ehrsamen und weisen Burgermeister und Rathe der Stadt Dinkelsbühl und allen ihren Nachkommen in der allerbesten beständigssten Maas, Weiß und Weeg, als wir dann das nach Satzung und Ordnung Geistlicher und Weltlicher Rechten, auch Gebrauch und Gewohnheiten, allerrechtlichst und kräfftigst thun sollen, können oder mögen, ohne alles Wiederruffen, gänzlich und gar lauterlich durch Gottes Willen zugestellt, und übergeben haben, nemblich unser Lehenschafft, Jus Patronatus und Collation der Pfarr-Kirchen zu Dinkelsbühl mit sambt etlichen Rennten, Zinßen und Gülten in einen Register verzeichnet überantwortet, darzu die Lehenschafft und Jus patronatus der Capploney unsers lieben Frauenaltars in bemelter Pfarr-Kirchen mit sambt allen Renten, Gülten, Zinsen, und andern, wie

1) Steichele, Bistum Augsburg, 258.

ungefährlich die nechsten Pfarrer und Caplan sie haben inngehabt, und nach denen sind abgetretten und abgeschaiden, so noch darzu gehört, sonderlich auch der zweyer Häuser zu gedachten Pfarrlehen und Caploney gehörig, wie deß alles genannt ist, tretten das Alles und jedes ab mit allen Freyheiten, Rechten, Gerechtigkeiten, zu und eingehörungen nichts davon ausgenommen noch hintangesetzt mit Übergebung und Zustellung aller und jeder Urkund-Brieff, die wir bei Handen haben über vorgemelter Pfarr und Capploney-Pfründ lautend und gehörig seynd, nichts außgenommen, also daß die gemelten Burger-Meister und Rathe zu Dinkelsbühl und all ihr Nachkommen hinfürohin in Ewig zeit die gemelten Pfarr und Capploney mit Priestern ihres Gefallens mögen besetzen und entsetzen, darzu mit den hievor gemelten Rennten, Zinsen und Gülten, nach ihren Nutzen und Gefallen handeln, thun und lassen, als mit andern ihren Geistlichen Güthern, ohne unsern Probst Prior und Convent und aller unserer Nachkommen, und aller männiglichs von unsertwegen unverhindert, gereden und versprechen auch mit rechten Wissen in Krafft diß Brieffs für uns und all unser Nachkommen, die vorgemelten Burgermeister und Rathe zu Dinkelsbühl und all ihr Nachkommen von wegen Vorgemelter Lehenschafft gedachter Pfarr und Caploney auch Rennten, Zinsen, und Gülten, nicht mehr anzulegen, für zunemmen noch zu beklagen, mit kein Gerichten noch Sachen geistlichen noch Weltlichen noch sonst überall in kein Weiß noch Weeg, wie das immer mag fürgenommen oder erdacht werden, sonsten sie bei dieser Übergebung und Zustellung laut dieser Beschreibung geruhiglich bleiben zu lassen. Dabey und demnach haben wir auch gemelten Burgermeister und Rathe zu Dinkelsbühl zugestanden und überantwortet den vorngeregten Unsern Gnädigen Herrn Grafe Carl Wolffgangs besiegelten Bewilligungsbrieff Und deß alles zu wahrem Urkund haben Wir Probst Prior und Convent unser Probstey und Convent Insigel offentlich an diesen brieff gehangen. Der geben ist uff Mittwochen nach dem Sonntag Reminiscere in der Fasten, nach Christi Unsers Lieben Herrn Geburth, fünffzehen hundert dreysig und zwey Jahr." [1]) Während der Reformationszeit kam die Kirche abwechselnd in den Besitz der Protestanten und Katholiken. Im Jahre 1532 gelangte die neue Lehre in Dinkelsbühl zum vollständigen Sieg. Der katholische Kultus wurde sowohl in der St. Georgskirche als auch in der Spitalkirche abgeschafft. Nur auf die Kirche des Karmeliterklosters war das kleine Häuflein der Katholiken angewiesen. Die Protestanten besaßen die Hauptkirche indes nicht sehr lange; denn schon nach dem 1547 errungenen Sieg Kaiser Karls V. über den schmalkaldischen Bund, welchem auch Dinkelsbühl angehörte, trat eine Änderung ein. Die Stadt sah sich gezwungen, das auf dem Reichstage zu Augsburg 1548 verkündete Interim anzu-

1) Kopie in einer Deduktion aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Druckort und Jahrzahl sind nicht angegeben. Ebendaselbst findet sich abgedruckt „Eines Ehrsamen Raths Revers, dargegen dem Probst zu Roth geben". Von einer Abfindung des Probstes um 1000 Goldgülden, wie es in Langs Beschreibung des Retzatkreises 2, 11 heißt, ist in beiden Schriftstücken nichts enthalten. Es ist dies lediglich die Überlieferung einer Behauptung, die in den konfessionellen städtischen Streitigkeiten des 17. und 18. Jahrhunderts von den Protestanten geltend gemacht wurde, wie dies die mir vorliegende gedruckte Deduktion zur Genüge erweist. In derselben wird von katholischer Seite mit aller Energie dagegen protestirt, und darauf hingewiesen, daß „dieses mit einer ohnverschämbten Keckheit bereits vor Errichtung des von damahlig gantz Catholischem Rath mit denen A. C. (Augsb. Confess.) Verwandten Burgeren Anno 1641 geschlossenen Recesses in dem Gehirn eines Faconnirten Schwenkmachers erwachsene Commentum, dessen Ohngrund vermeldte Burgeren bei Errichtung gedachten Recesses selbst anerkannt", jeglicher historischen Grundlage entbehrt. Es wird dann unter Bezugnahme auf die beigedruckten Urkunden auf die Originale verwiesen, „welche beede in dem bekannten mit Silber beschagenen schwartzen Buch, worinnen die Haupt-Stadturkunden enthalten, erfindlich". Dieses Buch ist nicht mehr vorhanden.

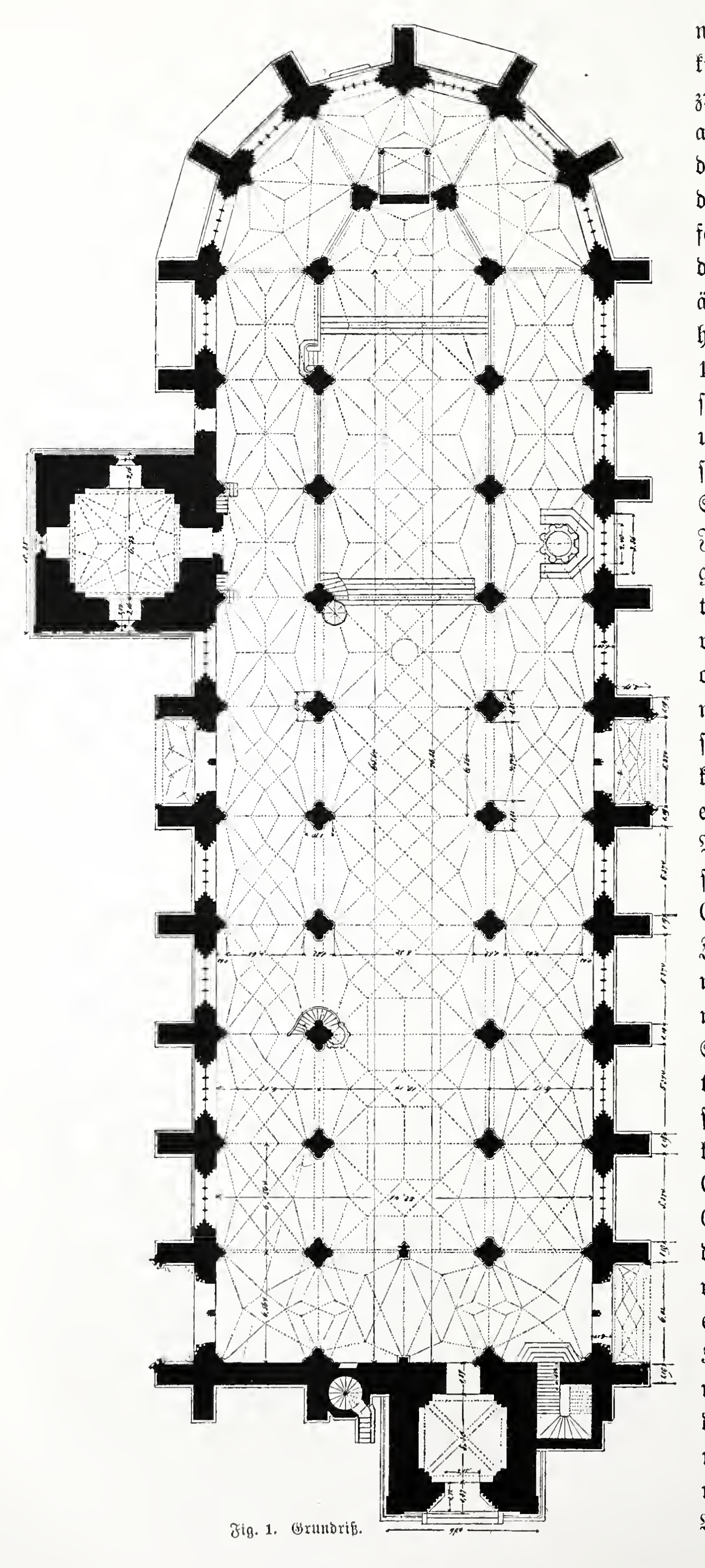


Fig. 1. Grundriß.

nehmen und die Hauptkirche den Katholiken zurückzugeben, welche am 26. Februar 1549 das erstemal wieder in dieser Kirche die Messe feierten. Erst während des 30jährigen Krieges änderten sich die Verhältnisse abermals. Am 1/11. Mai 1632 mußte sich die Stadt bedingungslos dem schwedischen Obersten Klaus Sperreut ergeben. Die Folge davon war eine gänzliche Umgestaltung der Religionsverhältnisse. Auf Anordnung Sperreuts wurde am 25. Mai dieses Jahres die Hauptkirche den Protestanten eingeräumt, und am Pfingstfest hielten dieselben ihren feierlichen Einzug. Aber nur kurze Zeit sollte dieser Besitz währen. Wenige Tage nach der Nördlinger Schlacht am 4/14. September 1634 mußte die schwedische Besatzung kapituliren, Stadt und Einwohner sich auf Gnade und Ungnade dem kaiserlichen General O. W. Piccolomini ergeben, welcher die Kirche den Katholiken wieder einräumte. Nach den Bestimmungen des westfälischen Friedens, welche den kirchlichen Bestand und Besitz



Fig. 2. Fassade der Westseite.

wieder herstellten, wie er am 1. Januar 1624 gewesen war, verblieb den Katholiken die St. Georgskirche, obwohl die größere protestantische Gemeinde, welche lediglich auf die kleinere Spitalkirche angewiesen war, sich viele Mühe gab, die Hauptkirche für sich zu gewinnen.

Im Laufe der Jahrhunderte erlitt die Kirche mancherlei Verunstaltungen im Innern und Äußern. Das Innere wurde mit unschönen hölzernen Emporen, einer Menge von plumpen und zopfigen Altären und dergleichen angefüllt, während die älteren gotischen Werke der Plastik und Malerei verdrängt oder in die Rumpelkammer geworfen wurden. Der schöne graue Sandstein der Wände und Pfeiler war teilweise mit einer dicken Schichte Tünche bedeckt. Das Äußere wurde durch Verkaufsbuden, die zwischen den Strebepfeilern eingebaut waren, nicht wenig beeinträchtigt. Im Jahre 1854 begann man mit einer durchgreifenden Restauration der Kirche, nachdem schon 1845 König Ludwig I. bei seiner letzten Anwesenheit in Dinkelsbühl die Anregung dazu gegeben hatte. Die Verkaufsbuden zwischen den Pfeilern wurden entfernt, im Innern wurde mit den im Laufe der Zeit angesammelten Ungehörigkeiten gründlich aufgeräumt, dagegen Reste von gotischen Altären durch eine verständige Restauration wieder in ihre alten Rechte eingesetzt, überhaupt die ganze innere Einrichtung auf eine wohlthuende Würde und Einfachheit zurückgeführt.

Die Kirche selbst ist in spätgotischem Stile vom Jahre 1448 bis 1499 erbaut worden. Zwar ist als Anfangsjahr des Baues auf einer später zu erwähnenden Bildtafel im Innern der Kirche die Jahreszahl 1444 angegeben; es scheint dies indes nicht zuverlässig zu sein, denn am östlichen Strebepfeiler des Chores steht in prächtiger Minuskelschrift eingehauen:

Anno dñi m cccc
vnd im xlviij iar vf
aftermôtag nach mit
vastẽn ward der
erst stain gelegt

Wer den Bau entworfen und in der ersten Zeit geleitet hat, ist nicht festgestellt. Aus späterer Zeit sind uns zwei Meister bekannt, die bis zur Vollendung der Kirche die Leitung des Baues führten: „Nikolaus Esser (?) der alt und Niklas Esser (?) sein soñ“. Die Westfassade der Kirche wurde 1465 vollendet, die Jahreszahl befindet sich linker Hand am Giebel. 1492 wurde das Chorgewölbe abgeschlossen und hier sind im mittleren Gewölbefeld hinter dem Hochaltar die Jahreszahl der Einwölbung sowie die Namen der Baumeister, darunter ihr Wappen, ein altdeutscher Schlüssel, angebracht. Die Inschrift in genauer Nachbildung lautet:



In den anstoßenden Gewölbefeldern stehen zur Linken und Rechten:

Allmechtig ewig got gar billiche wirst gelobt	Ewiger got dvn̄ tröst mit gros mart vns hast erlöst

Als vollendet wurde die Kirche erst im Jahre 1499 und zwar am Tage des Apostels Matthäus angesehen. Der Westturm wurde indes erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts, nachdem die Ausführung des großartig angelegten Turmes auf der Nordseite aufgegeben werden mußte, höher hinaufgeführt, und später mit einem kuppelförmigen Abschluß versehen.

Was die Namen der beiden Baumeister betrifft, so finden sich diese sehr abweichend geschrieben: Elser [1]), Eseller [2]), Eseser [3]), Esseler [4]), Eseler [5]), Oeller [6]) und Esser [7]). In der Pfarrregistratur der St. Georgskirche finden sich zwar noch Jahresrechnungen der Kirchenpfleger „zu St. Georgens Baw" aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, aber der Name eines Baumeisters ist auffallenderweise nicht daraus zu ersehen. Steichele in seiner historisch-statistischen Beschreibung des Bistums Augsburg sagt S. 271: „Wir halten uns bezüglich dieses Namens an das älteste und echteste Dinkelsbühler Dokument selbst, nämlich an die oben angeführte Inschrift von 1492 in der Höhe des Chorumganges. Offenbar kann diese Schrift nicht anders als Nikolaus Esser gelesen werden." Dieses letztere hat seine vollkommene Richtigkeit; eine andere Frage ist die, ob nicht im Laufe der Jahrhunderte die Inschrift durch öfteres Nachmalen verändert worden ist, denn dieselbe ist keineswegs, wie Steichele irrtümlich meint, in den Stein eingehauen, sondern auf den Verputz des Backsteingewölbes geschrieben. Bei der Kirchenrestauration im Jahre 1854, woselbst Maler Fink in Dinkelsbühl die Schrift restaurirte, wurde dieselbe zwar auf das Gewissenhafteste, ohne etwas hinzu oder hinweg zu thun, wiederhergestellt; ob man aber früher mit derselben Sorgfalt verfuhr, wer vermöchte dies zu behaupten. Sicher ist, daß in der Zopfzeit eine vollständige Übermalung jener Gewölbekappen erfolgte, denn bis zur letzten Restauration war die Schrift von Strahlen und zopfigen Figuren umgeben. Es ist daher immerhin möglich, daß aus dem ursprünglichen „Elser" nach und nach das jetzige Esser, durch öftere Bemalung aus dem l etwa zunächst ein ſ „Esser" und später ſ „Esser" geworden ist. Wie dem auch sei, jedenfalls ist dieser „Nikolaus Esser der alt" ein und dieselbe Person mit jenem Elser,[8]) welcher unter der Leitung des Meisters Hans in Ulm arbeitete, seit dem

1) Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern, 472 u. 473.

2) und 3) Grimm, Augsb. Postz. 1858, Beil. 92.

4) Histor. polit. Blätter, Wissenschaft und Kunst am Mittelrhein, Band 76, S. 345, wo ein Peter Esseler 1440 und später Niklas E. als Dombaumeister von Mainz genannt werden.

5) Mayer, „Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst", S. 125. Derselbe sagt weiter S. 129, daß sich im Nördlinger Archiv ein Brief von E. finde, dessen Wappensiegel auf seinen Namen hindeute. Dieses bestehe nämlich in einem Esel mit einem Winkelmaße im Maule. Wie oben gezeigt, ist unter der Inschrift im Chorumgange der Dinkelsbühler Georgskirche als Wappen ein altdeutscher Schlüssel angebracht.

6) An den noch zu besprechenden Bildnissen der beiden Baumeister in der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl.

7) Steichele, das Bistum Augsburg, 271.

8) Vgl. Sighart, Geschichte d. bild. Künste in Bayern, S. 472. Ebendaselbst ist die Vermutung ausgesprochen, daß die Familie ursprünglich aus Öls stammen, oder der Name aus Alzeyer (Geburtsort Alzey des Meisters in Rheinhessen) verdorben sein könnte.

Jahre 1429 an der Georgskirche zu Nördlingen als Steinmetz, seit 1442 ebenda als Werkmeister erscheint und später, 1459, als Dombaumeister in Mainz einen Brief an den Regensburger Rat erläßt mit dem Anerbieten, die Streitigkeiten in der dortigen Bauhütte beizulegen.

Noch verdient hier ein an einem Pfeiler des Chores hängendes Gemälde Er-

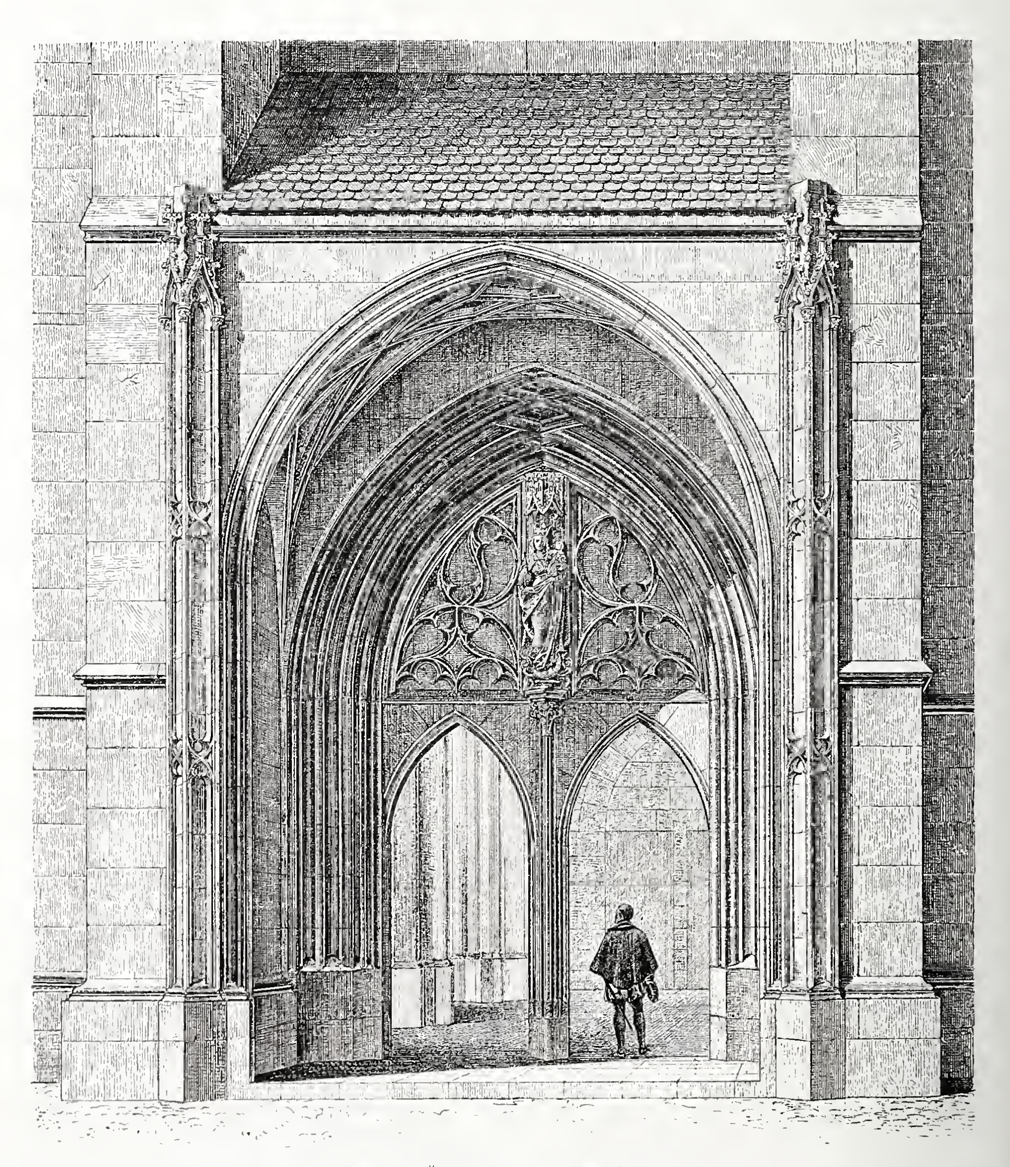


Fig. 3. Östliches Portal der Südseite.

wähnung, welches die Bildnisse der beiden Meister zeigt mit den Umschriften „Nikolaus Öller der Ölter" und „Nikolaus Öller der Jünger". Unter den Bildnissen steht: „Diße hede wahrn die werckleuth, welche deſ Lobwürdig Hoch meit bereümbt Gottshauß zu S. Georgen in deß H. Reichs Statt Dinckelſpil erbauet. Wurde in ANO MCCCCXLIIII Afftermontags nach mit faſten der erſt Stain̄ gelegt und volgents vf Matthaei des XCVIIII jahrs der Baw volendt".

Die Bildnisse sind auf Holz gemalt, dem Anschein nach um 1600 entstanden und wahrscheinlich Kopien eines älteren Gemäldes. Die im ganzen sehr unkorrekte Schrift läßt auch den Schluß zu, daß der Name Öller einfach falsch geschrieben, und verdorben ist aus Eller, wie man in Unkenntnis der alten Schriftzüge damals statt „Elser" (oder Esser) gelesen haben mag. Daß die Jahrzahl der Grundsteinlegung eben-

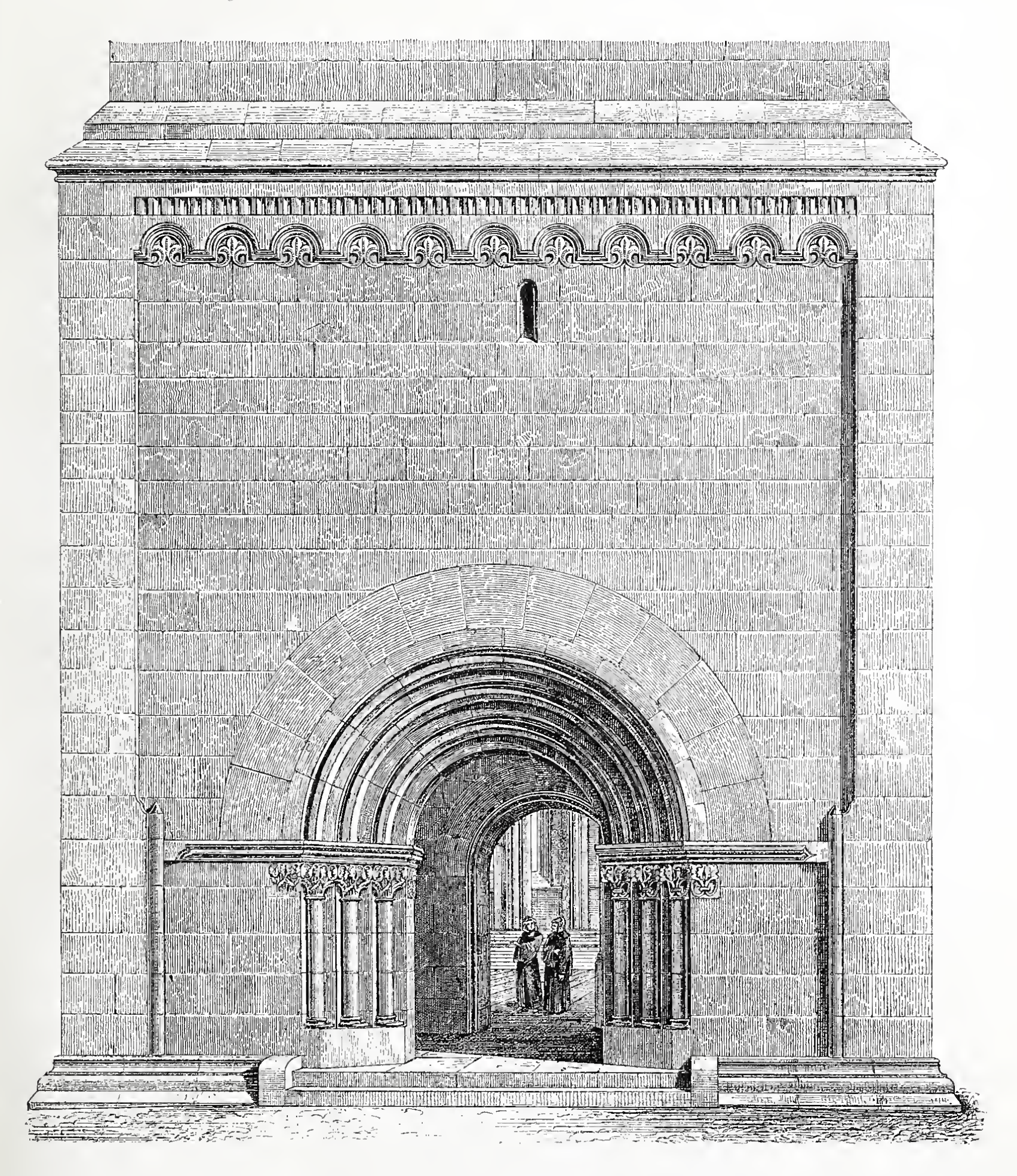


Fig. 4. Portal des Westturmes.

falls ungenau angegeben ist und statt 1444 jedenfalls 1448 heißen muß, wie dies an einem Strebepfeiler des Chores eingehauen steht, wurde schon weiter oben bemerkt.

Nicht leicht mag es eine Kirche geben, die bei so einfacher Gesamtanlage eine reichere Wirkung entfaltet, als die St. Georgskirche zu Dinkelsbühl. Sie ist jedenfalls das vollendetste Beispiel einer dreischiffigen Hallenkirche. Die Seitenschiffe ragen bis zur gleichen Höhe des Mittelschiffes empor, Chor und Langhaus ziehen sich in einer Höhe

und Breite dahin, und die Seitenschiffe sind der ganzen Höhe nach als weiter Umgang um den Chor geführt, wodurch bei aller Einfachheit eine überraschend kühne, lichtvolle und stattliche Wirkung erreicht wurde. Das Grundprinzip der Gotik, die Auflösung der Massen, wobei das Mauerwerk nur als leichte Füllung zwischen den Strebepfeilern erscheint, kommt dabei in hervorragender Weise zur Geltung. Die nur $1\frac{1}{4}$ m dicken Umfassungsmauern verschwinden fast gänzlich, da sie von den zahlreichen, mächtigen Maßwerksfenstern durchbrochen sind, welche in gleicher Höhe Langseiten und Chor umziehen. Wie der Grundplan (Fig. 1) zeigt, schließt der mit dem Langhaus in einer Linie sich anlegende Chor sechsseitig ab, wobei der seltene Fall eintritt, daß in der Längenachse ein Pfeiler, statt wie sonst üblich, ein Fenster erscheint. Die Gesamtlänge der Kirche im Innern beträgt 76,88 m, ihre Breite 22,48 m, davon kommen auf das Mittelschiff 10,14 m und auf die Seitenschiffe je 6,17 m, oder als lichte Weite zwischen den Pfeilern 8,32 m, beziehungsweise je 4,63 m. Die Höhe sämtlicher Innenräume beträgt $21\frac{1}{4}$ m. Es ist demnach die Länge annähernd das $3\frac{1}{2}$fache der Breite, die Weite des Mittelschiffes fast das doppelte der Seitenschiffe, und die Höhe um ein geringes weniger als die Gesamtbreite.

Eine bessere Harmonie der Maßverhältnisse erhält man, wenn die äußere Breite und Länge mit in Betracht gezogen wird. So ist die Weite des Mittelschiffes innerhalb der Scheidbögen = $\frac{1}{3}$ der äußern Breite (die Strebepfeiler eingerechnet) = $\frac{1}{9}$ der äußern Länge, bei der der alte Westturm mit einbezogen ist, demnach die äußere Breite = $\frac{1}{3}$ der Länge. Dieses Maß der lichten Mittelschiffsweite spielt auch nach der Längsteilung eine wichtige Rolle, indem der Abstand zweier Pfeilerachsen $\frac{2}{3}$ davon ausmacht, also 3 Gewölbefelder = 2 Mittelschiffsbreiten sind. Dasselbe Maß ist zweimal in der Höhe bis zum Beginn der Wölbung enthalten, desgleichen in der Fensterhöhe, vom Fußboden an gerechnet; von da an bis zum Beginn der lichten Fensterhöhe $\frac{1}{2}$mal u. s. w. Aber auch im kleinen kehren diese einfachen Maßverhältnisse wieder. So ist z. B. die lichte Fensterweite $2 . 3 = 6$mal in der Höhe enthalten und ähnliche Beziehungen ließen sich noch mehr anführen. Wie in so vielen großen, besonders mittelalterlichen Bauwerken, läßt sich auch hier der wundervolle Einklang der Verhältnisse auf einige stets wiederkehrende, überraschend einfache Zahlen zurückführen.

Zweiundzwanzig Bündelpfeiler und neunundzwanzig Wandpfeiler, denen am Äußeren mächtige Strebepfeiler entsprechen, tragen die sehr flachen, kühn gespannten Gewölbe. Auf jede Pfeilerzwischenweite kommt in der Umfassungsmauer ein Fenster. Vier Hauptportale, auf jeder Langseite zwei, führen in das Innere. An der Westseite der Kirche (Fig. 2) fällt sofort der in seinem unteren Geschosse noch romanische Turm auf, welcher, wie der Grundplan zeigt, nicht in der Längenachse der Kirche liegt, sondern sehr bedeutend nach Süden gerückt erscheint. Der Grund hiervon ist wohl in den räumlichen Verhältnissen der nächsten Umgebung zu suchen. Die früher zu dem Turm gehörige Kirche war bedeutend kleiner als die jetzige und wurde abgebrochen, weil sie den Kultusbedürfnissen nicht mehr genügen konnte. Die im Laufe von dritthalb Jahrhunderten zu großer Bedeutung und großem Wachstum gelangte Stadt bedurfte naturgemäß einer größeren Pfarrkirche. Es wurde also ein entsprechender Neubau an Stelle der kleinen romanischen Kirche aufgeführt, der alte Turm aber vorläufig beibehalten. Die Achse der größeren Kirche konnte aber mit derjenigen des Turmes nicht in Einklang gebracht werden, weil auf der Südseite infolge eines Häuserkomplexes das Hinausrücken des Neubaues auf

Hindernisse stieß, während auf der Nordseite einer Ausdehnung nichts im Wege stand. Nur so ist es erklärlich, daß Turm und Kirche nicht in der gleichen Mittellinie liegen.

Die zur Kirche gehörige Turmanlage zeigt unser Grundplan an der Nordseite der Kirche, da wo Schiff und Chor sich vereinigen. Nur das untere Geschoß ist ausgebaut und wird als Sakristei benützt. Gegen Ausgang des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, als die Mittel zum Kirchenbau zu versiegen drohten, die Beisteuern spärlicher zu fließen begannen und sonach keine Aussicht auf Vollendung des bedeutend angelegten Turmes vorhanden war, entschloß man sich, den alten Westturm in ganz einfacher, nüchterner Weise auszubauen.

Wie überhaupt bei Hallenkirchen der Eindruck des Äußern durch das kolossale Dach, welches sämtliche Schiffe und den Chor gleichmäßig bedeckt, in etwas unerfreulicher Weise beeinträchtigt wird, so auch hier. Dazu kommt in unserem Falle noch der im Verhältnis zu dem kolossalen Kirchenbau viel zu dürftige und niedrige Turm, der mit seiner Galerie nur um etwa Manneshöhe über den First des Kirchendaches hinausragt. Hiervon abgesehen macht das Äußere einen stattlichen, imponirenden Eindruck. Kolossale Maßwerkfenster, die vom Dachgesimse an in ununterbrochenem Fluß bis auf die ziemlich niederen Fensterbänke herabgehen und mit Ausnahme der Fenster über den Portalen ringsum in gleicher Höhe die Umfassungsmauern durchbrechen, in Verbindung mit den massigen Strebepfeilern, welche — in zweimaliger Abdachung, mit Giebeln und Schlußknollen bekrönt, bis zur Fensterhöhe emporsteigend — in feierlicher Reihung den ganzen Bau gleichmäßig umziehen, geben dem Äußern ein zwar einfaches, aber großes Ansehen, das sich bei dem gewaltigen sechsseitigen Chorhaupt bis zum Hünenhaften steigert. Die Strebepfeiler des Langhauses und Chores haben gleiche Zwischenräume, mit Ausnahme der beiden vordersten auf der Süd- und Nordseite, welche um ein geringes weiter auseinanderstehen, demzufolge auch die hier einmündenden Portale entsprechend größer sind als die beiden anderen. Am östlichsten Strebepfeiler des Chores steht auf einer verwitterten Konsole, die von einer männlichen Halbfigur (vielleicht dem Bildnisse des Baumeisters) getragen wird, der heilige Bartholomäus, als einer der Schutzpatrone der Kirche. In der Höhe der steil abfallenden Fensterbänke und als äußerste Fortsetzung derselben, zieht sich um Umfassungsmauern und Strebepfeiler ein Wasserablauf mit Schrägplatte, Hohlkehle und zierlichem Rundstab. Nach oben schließt ein kräftig profilirtes Dachgesims, nach unten ein 1 m hoher Sockel mit Karnies, Fase und Hohlkehle den Bau ab. Die vier spitzbogigen Hauptportale erhalten durch Überwölbung zwischen den Strebepfeilern je eine Art Vorhalle, die sich nach außen in mehr oder weniger flachen Spitzbogen öffnen. Am westlichen Portal der Nordseite ist die Überwölbung nicht zum Abschuß gebracht worden, es sind hier lediglich die Gewölbeansätze vorhanden. Die Gliederung der Portale besteht aus zwei unter einem stumpfen Winkel gegeneinander geneigten, leichtgekrümmten Flächen, welche durch runde und birnförmige Stäbe, abwechselnd mit tiefen Hohlkehlen, belebt werden. Sämtliche vier Portale sind je durch einen Mittelpfosten geteilt und die Thüröffnungen ebenfalls im Spitzbogen überwölbt. Das darüber befindliche Bogenfeld ist an drei Portalen glatt, an dem östlichen Portal der Südseite mit Maßwerk — Fischblasenmuster — geschmückt. Dieses letztere Portal, von welchem wir in Fig. 3 eine Abbildung geben, zeigt auch in der Mitte des Bogenfeldes eine prächtige Madonna mit dem Jesuskinde, eine gediegene Skulpturarbeit des 15. Jahrhunderts. Eine andere Madonna am

westlichen Portal der Südseite ist ein wenig erhebliches Werk des 17. Jahrhunderts. Nächst den vier Hauptportalen mündet noch eine kleinere spitzbogige Thüre auf der Nordseite in den Chor, ein weiterer Eingang führt durch den Westturm ins Innere der Kirche.

Betrachten wir die Westseite der Kirche (Fig. 2), so fällt zunächst auf, daß der Turm nicht in der Mitte der Kirche steht. Dieser selbst ist in seinem untersten Stockwerke romanisch, ebenso gehört noch ein kleines Fenster des zweiten Geschosses jener Bauperiode an. Das Portal (Fig. 4) verengt sich nach innen unter einem Winkel von 45°. Die Profilirung besteht aus drei einspringenden rechten Winkeln, in deren Ecken freistehende Säulen aufgestellt sind. Wie aus der Zeichnung ersichtlich, sind die Kapitäle links und rechts wesentlich verschieden gebildet. Die Säulen haben attische Basen mit weit ausladenden Gliedern. Der Sockel und der reich gegliederte Architrav liegen ohne Abstufung in einer Schräge. Über dem Architrav setzt sich die untere Profilirung im Halbkreise fort, nur mit dem Unterschied, daß an Stelle der Säulen achteckige Stäbe die einspringenden Ecken ausfüllen. Die ohne wagrechten Thürsturz gelassene Portalöffnung läßt auf eine ursprünglich offene Vorhalle schließen. Gegenwärtig ist sie durch eine Thüre verschlossen. Zur Vorhalle führen zwei Stufen empor, an deren Seitenwangen der weit ausladende Turmsockel sich anschließt. Die Ecken des unteren Turmgeschosses sind mit vortretenden Lisenen eingefaßt, welche oben durch einen Rundbogenfries verbunden werden. Dreiteilige, mit Diamanten besetzte Blätter füllen die einzelnen Bogenfelder aus. Ein kräftiges Gesims trennt das untere von dem um 30 cm zurücktretenden zweiten Geschoß. Profilirungen und Ornamentik dieses ältesten Teiles des Turmes weisen auf den Anfang des 13. Jahrhunderts hin und zeigen große Übereinstimmung mit den Formen der benachbarten Kirche zu Seegringen. Der obere Teil des Turmes stammt aus dem 16. Jahrhundert. Fünf ungleich hohe Geschosse, welche je um ein geringes abnehmen, und deren oberes durch rundbogige Schallfenster belebt wird, werden durch eine Galerie mit spätgotischem Maßwerk bekrönt. Von hier aus steigen zwei Geschosse im Achteck auf, deren Abschluß eine zopfige Kuppel bildet. Die Höhe des Turmes bis zur Spitze beträgt 58 1/3 m. Selbstverständlich befindet sich dieser Turm in offenbarer Disharmonie mit dem ganzen Gebäude. Nördlich vom Turm, an einen Strebepfeiler angebaut, steht ein allerliebstes Treppentürmchen mit durchbrochenem Helm. Zwischen dem erwähnten und dem äußersten Strebepfeiler wird die Wandfläche durch ein Maßwerkfenster, welches in das nördliche Seitenschiff mündet, belebt. Der Giebel ist durch Lisenen gegliedert, die sich oben, der Steigung des Giebels folgend, im Spitzbogen vereinigen. Zwischen zwei kleinen Fensterchen liest man die Jahreszahl 1469. Rechts vom Turm an der kleineren Giebelhälfte steht Ritter Georg auf dem Drachen.

Der mit der Kirche projektirte Turm auf der Nordseite, welcher leider nicht vollendet wurde, hat im unteren Geschoß hübsche Spitzbogenfenster, einen kräftigen, reich profilirten Sockel, Ecklisenen und einen zierlichen Maßwerkfries. Über diesem unteren Geschoß sollte ein zweites bis zur Höhe des Kirchendaches hinaufgeführt werden, mit hohen Maßwerkfenstern, ähnlich denen der Kirche. An den beiden Turmseiten, die an die Umfassungsmauern der Kirche stoßen, war die Aufführung des Mauerwerkes an den hinteren Partien bereits bis zur Geschoßhöhe gediehen und auch der krönende Spitzbogenfries in Angriff genommen, als der Bau ins Stocken geriet und schließlich ganz

eingestellt wurde. Später wurde dieses Stockwerk mit Backsteinen ausgemauert und in gleicher Flucht mit dem Kirchendach eingedeckt. An der Ostmauer des Turmstrunkes steht eingehauen: „der grunt ist in der erden XXII schuch".

(Schluß folgt.)

Die französische Skulptur der Gegenwart.

Von C. v. Fabriczy.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Die Naturalisten.

I.

Der Naturalismus, als „das treue Wiedergeben einer augenblicklichen Empfindung und Bewegung" gefaßt, datirt in der französischen Skulptur nicht von heute. Seit Puget hat es in ihr eine Richtung gegeben, welche die unmittelbare Nachbildung des Lebens in jener strotzenden Kraft der Formen, jener schwellenden Weichheit des Fleisches anstrebte, die sich schlecht genug mit dem Wesen der dargestellten Götter- und Heroenwelt vertrug. Zur Bekräftigung des Gesagten brauchen wir nur an Werke, wie des genannten Bildners Milon, Herkules und seine Atlanten vom Rathause zu Toulon (sämtlich im Louvre), wie Girardons Raub der Proserpina (Versailles) und besonders auch auf die Porträtbüsten des letztern, sowie Coyzevox's, Couston's, ja selbst Houdons zu erinnern. Erst Louis David hat, wie in der Malerei, so auch in der Skulptur die Herrschaft der Antike wiederhergestellt, insbesondere die letztere bei ihrem Streben, immer mehr auf das Gebiet des Malerischen hinüberzugreifen, in die ihrem Wesen anhaftenden Grenzen zurückgewiesen. Allein der Sieg war nicht durchgreifender Art. Schon hatte der Naturalismus in David d'Angers (1789—1856) einen neuen Vorkämpfer gefunden, der den klassizistischen Anfängen seiner Laufbahn untreu wurde und im Verlaufe seiner künstlerischen Entwickelung immer offener dem Realismus, ja Naturalismus huldigte. Wir müssen darauf verzichten, Davids Stilrichtung und ihre Bedeutung für die moderne Bildnerei Frankreichs hier des Nähern zu besprechen; es genüge zur Erhärtung des Gesagten auf die Häufung von naturalistischen Zügen in einem seiner bedeutendsten Werke, den Giebelskulpturen des Pantheon, sowie auf die gefährlichen Konsequenzen hinzuweisen, zu denen ihn in manchen seiner Schöpfungen (z. B. im toten Tambour) die nackte Nachahmung der Natur trieb. In einigen seiner Schüler pflanzte sich sodann der Naturalismus auf unsere Tage fort, — nicht so sehr in Hipp. Maindron (geb. 1801), der in seinen beiden großen Gruppen vor dem Pantheon, dem „Attila" und der „Taufe Chlodwigs" (1859) den Zusammenhang mit dem Klassizismus noch nicht ganz verleugnet, wenn er auch in anderen Schöpfungen, wie der „Velleda" (1839, Luxembourg), der „Geneviève de Brabant" (1859, Fontainebleau) wieder dem Vorbilde des Lehrers folgt, — als vorzugsweise in Auguste Préault (1809—1879). Auch sein Wirken gehört einer früheren Epoche an, als der, die uns hier beschäftigt, obwohl der rüstige Künstler bis in die letzten Jahre seines Lebens von Zeit zu Zeit mit Schöpfungen hervortrat, in denen er seinen Stilprinzipien immer schärferen Ausdruck lieh. Wir führen als solche die Basreliefs „Parze" (1863), „Mord des Ibykus" (1863) und „Ophelia" (1876, abgeb. in L'Art, 5. Bd.) sowie die Statuen „Hekuba" (1863) und „h. Katharina" (1863, Kirche St. Paul-St. Louis) an, — Werke die uns in der überströmenden Verve, der mächtigen Leidenschaft ihrer Konzeption nicht die souveräne Nachlässigkeit vergessen lassen können, mit der sich ihr Schöpfer nicht blos über die Gesetze plastischer Komposition, sondern sogar über die elementarsten Forderungen einer

auch nur annähernd korrekten Wiedergabe der Formen hinwegsetzt, — endlich die Statue „Jacques Coeur's“ (1875, abgeb. L'Art, Bd. 2) die in ihrem höchst mesquinen Motiv ein arges Beispiel für die Unfähigkeit des Naturalismus, monumentale Vorwürfe zu gestalten, darbietet.

II.

Bei den angeführten Bildnern und den übrigen gleichzeitigen Genossen ihrer Richtung sind immerhin noch Spuren stilistischer Auffassung vorhanden, wenn sie auch auf ganz andere Gebiete als die der Antike zurückleiten. Erst unseren Tagen war es vorbehalten, den nackten Naturalismus, der sich durchaus an der Kopie der gemeinen Wirklichkeit genüge thut, und zwar in einer der markantesten Erscheinungen der modernen Bildnerei zu zeitigen, in dem nach längerer qualvoller Krankheit erst jüngst dem Schaffen entrissenen Jean=Baptiste Carpeaux (1827—1875). Sein Studiengang, der ihn übrigens erst nach zehnjähriger Schülerschaft und nach wiederholten mißglückten Bewerbungen den römischen Preis erringen ließ (1854), führte ihn durch die École des Beaux-Arts und die Ateliers von David, Rude und Duret. Doch verraten seine Konkurrenzarbeiten, welche die Kunstschule bewahrt, nichts von dem Geiste seiner Lehrer, noch weniger etwas von seiner eigenen spätern Originalität, es sind vielmehr streng klassizistische Schulübungen. Erst in seiner ersten römischen Sendung, dem „Fischerknaben“, (1858, Gips, 1863 Marmor, abgeb. L'Art, Bd. 4), der eine Muschel ans Ohr hält, kommen die Reminiscenzen an die Lehrer zum Ausdruck. Es ist unmöglich, sich bei seiner Betrachtung nicht sofort des „Fischerknaben mit der Schildkröte“ von Rude zu erinnern. Nicht als ob das Motiv auch nur im entferntesten an ein Plagiat gemahnte; nur Konzeption und Stil der insbesondere in der Marmorwiederholung mit großer Delikatesse gearbeiteten Figur sind von dem Werke des Meisters eingegeben. Aber die Schöpfung des Schülers ist in Bewegung, Formensprache und Ausdruck auf einen höheren Ton gestimmt, der durch das Motiv an und für sich gar nicht bedingt oder gerechtfertigt wird. Es sind dies schon die ersten Anzeichen jener Übertreibungen nach Seite der durch künstlerisches Maß nicht gebändigten Äußerungen des physischen Lebens hin, die sich in den späteren Schöpfungen Carpeaux's immer greller offenbaren.

Eigentlich brachte dieselben schon sein nächstes, noch in Rom konzipirtes Werk voll zum Ausdruck: „Ugolino und seine Söhne“ (1863, in Bronze, im Tuileriengarten, 1867 in Marmor, abgeb. Gaz. des b.-a., 1876). Der Vater, in dem die Gruppe gipfelt, sitzt umringt von seinen teils sterbenden, teils toten Kindern da (alles ganz nackte Gestalten), in sich zusammengekrümmt und in den Qualen des Hungers an den Fingern beider Hände nagend! Der Klippen für die plastische Gestaltung des im ersten Moment verlockenden Stoffes sind unzählige, und auch Carpeaux hat den wenigsten ausweichen können. Daß er aber das einmal ergriffene Motiv, und gerade dieses mit solcher Ausdauer zu bewältigen sich abmühte, zeigt ihn schon ganz im Naturalismus befangen. Wäre dies nicht, so hätte er sich ja von vornherein sagen müssen, daß die Wiedergabe eines so schrecklichen Todeskampfes in gehäufter Wiederholung nicht Gegenstand einer Kunst werden darf, deren vornehmliche Aufgabe immer die Darstellung der schönen Form bleiben soll. Aber auch die bildnerische Gestaltung im engern Sinne ist hier keine glückliche. Schwer und klumpig, ohne Silhouette, baut sich dieser Haufen ineinanderverschlungener Körper auf; eine so gewaltsam übertriebene Formengebung, wie sie der Leib Ugolino's zeigt, dessen Muskelberge und Thäler besonders in der Marmorreplik sich in abstoßender Weise accentuiren, paßt schlecht zur Verkörperung des gewählten Stoffes, und selbst manches linienschöne und auch in den Formen maßvolle Motiv in den Figuren der Söhne wird durch die ungeschlachte Wucht des Ensembles erdrückt.

Eine so unglückliche Leistung im ganzen die Ugolinogruppe war, so hatte sie doch — mit einer gleichzeitig ausgestellten Büste der Prinzessin Mathilde — für den Bildner den Erfolg, daß die offiziellen Kreise auf sein Talent aufmerksam wurden und daß er den Auftrag erhielt, einen der Pavillons des neuen Louvrebaues — es ist die dem Pont royal zugewandte Seite des Pavillon de Flore — zu dekoriren. Der Salon des Jahres 1866 brachte die Entwürfe dazu: die Giebelgruppe „Frankreich trägt das Licht der Aufklärung in

die Welt und beschützt Wissenschaft und Ackerbau“ und darunter das Hochrelief „Flora umringt von einem Puttenreigen“. In diesen Bildwerken, wohl dem Hervorragendsten, was er geschaffen, hat Carpeaux sowohl die starken als auch die schwachen Seiten seines Talents offenbart: das energische Temperament für plastische Gestaltung, das überströmende Lebensgefühl, wie den mangelnden Sinn für maßvolle, gehaltene Schönheit der Formen und Linien, die Abhängigkeit von den Zufälligkeiten des Modells. Die Giebelgruppe (abgeb. Gaz. d. b.-a. 1876) zeigt die halbbekleidete „France“ auf den ausgebreiteten Flügeln eines Adlers sitzend, in der Rechten die Fackel der Aufklärung, zu ihren Füßen zwei reife Männergestalten gelagert, die sich durch Attribute als Personifikationen des Ackerbaues und der Wissenschaft kennzeichnen. Die Hauptfigur in der Unruhe ihrer Pose und dem Flatternden ihres Gewandes ist nichts weniger als von monumentalem Eindruck; die beiden liegenden Gestalten sind in den Formen entschieden und lebensvoll und erinnern im Motiv beim ersten flüchtigen Anblick an jene der Medicäergräber, bis man bald gewahr wird, daß ihre Vorbilder vielmehr in den Produkten einer spätern Zeit liegen, die von Michelangelo blos die Wucht der Formen überkommen hatte. — Dagegen trägt das Hochrelief der „Flora“ (s. die Abbildung auf S. 309) durchaus nur die Signatur der eigenen künstlerischen Individualität Carpeaux's. Wir sehen in einer Art halbvertiefter Grotte, fast völlig als Freiskulptur herausgearbeitet, die nackte auf ein Knie niedergelassene Gestalt einer lachenden Nymphe, unter deren ausgestreckten blumenstreuenden Armen ein Reigen bausbäckiger Putten von nur zu energischen Formen in tollem Tanze rundherum wirbelt. Das Werk ist vortrefflich auf die Stelle, die es hoch oben am Gebäude einnimmt, berechnet. Das energische Relief seiner Ausführung läßt Licht und Schatten in höchst wirkungsvoller Weise über seinen Flächen spielen und erhöht noch den Eindruck unmittelbarsten Lebens, der schon in der Behandlung der Formen erstrebt ist. In der That, wenn die Kunst des Bildners darin gipfelte, die Materie zu beleben, in ihr die Frische und Geschmeidigkeit eines jugendlichen Leibes, das Aufleuchten des momentanen Affektes in den Zügen, das Zucken des Lebens in den schwellenden Gliedern, das ungestüme Kreisen des Blutes unter der Hülle der Epidermis, kurz die Wollust des physischen Behagens, die einen Körper von strotzender Lebensfülle durchzittert, wiederzugeben, — dann hätte Carpeaux in seiner Flora das Meisterstück aller Skulptur geschaffen, umsomehr da sich hier mit all diesen Eigenschaften auch eine bei ihm sonst ungewohnte Naivetät der Komposition, unbefangene Grazie der Pose und natürlicher Fluß der Konturen verbindet. Aber auch so wie sie ist, bleibt die Flora dasjenige Werk des Bildners, das den höchsten Maßstab für sein künstlerisches Können giebt, in welchem er sein Ideal am vollendetsten verkörpert hat.

Allgemeine Anerkennung lohnte den Künstler und sein Werk. Offenbar trafen dessen charakteristische Momente auf sympathische Saiten bei einem großen Teil des Publikums, offenbar waren sie der Ausdruck auch seiner künstlerischen Ideale. Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß Carpeaux nicht nur bei seiner Auffassung beharrte, sondern das Bezeichnende derselben noch zu steigern suchte. Wie weit er übrigens schon bisher auf dem eingeschlagenen Weg vorgeschritten war, zeigt recht deutlich sein „Mädchen mit der Muschel“ (1867, abgeb. L'Art, Bd. 4), wenn man es mit dem „Fischerknaben“, als dessen Pendant es gebildet wurde, vergleicht. Die Delikatesse der Mache war hier zur Virtuosität getrieben, was dort schon als unmotivirte Steigerung des Ausdrucks auffiel war hier in einem tollen Lachen fast zur Grimasse verzerrt. Dasselbe — hier nun schon ganz und gar als Selbstzweck — zeigte auch die zugleich ausgestellte Marmorbüste „La Rieuse“, die seither in einer Unzahl Terrakottarepliken verbreitet wurde. Überhaupt verlegte sich Carpeaux um jene Zeit nicht nur auf die Reproduktion seiner bisherigen Schöpfungen in diesem Materiale, sondern geradezu auf die Fabrikation von Terrakottaskulpturen. Wie sehr gerade dieser Stoff geeignet war, die Eigentümlichkeiten seiner Manier zum Ausdruck zu bringen, bedarf nach dem Gesagten kaum der Erwähnung. Näher lag hierbei die Gefahr, sich in flüchtige Improvisation zu verirren, und der Künstler wußte ihr umsoweniger zu entgehen, als ihn materielle Sorgen zu überhasteter Produktion trieben. Anfangs hatte er mit diesen Erzeugnissen, von denen wir nur mehrere Bakchantenbüsten, mehrere „Rieurs und Rieuses“, die Büsten „Frühling“, „Hoffnung“

und „Aufrichtigkeit", dann einige „Putten" nennen wollen, großen Beifall, bis das Publikum, durch ihre unaufhörliche, immer gleichmäßige Wiederholung ermüdet, sich davon abwandte.

Mit der Flora scheint Carpeaux den Kulminationspunkt seines Talentes erreicht zu haben. Die beiden größeren Werke, die er außer einigen unbedeutenderen nun noch produzirte, die Gruppe „Der Tanz" an der neuen Oper und die „Vier Weltteile" an der Fontäne der Place de l'Observatoire waren Verirrungen auf ein Gebiet, welches die Kunst nie betreten sollte. Wer der Kunstbewegung im modernen Frankreich mit einiger Aufmerksamkeit gefolgt ist erinnert sich gewiß noch des Enthusiasmus einerseits, des Abscheues andererseits, den jene zur Zeit ihrer Vollendung (1869) erregt hat, er erinnert sich wohl auch noch dessen, wie der letztere sich zu einer vandalischen Kritik des Werkes hinreißen ließ, indem er eine Flasche voll Tinte daran zerschellte. Die Zeit hat nicht blos die Flecken, die den Marmor entstellten, gebleicht, sie hat auch die Leidenschaft abgekühlt, die sich in das Urteil über jenes Werk gemischt hatte. Heute sehen wir in ihm nur noch die bemerkenswerte bildnerische Verkörperung eines Ideals (!), das zu jener Zeit auch in der Litteratur (Feydeau, Belot) seine Nacktheiten mit ekelerregendem Cynismus, aber auch mit rauschendem Erfolge bloslegte. — Carpeaux's Gruppe (abgeb. in der Zeitschrift X., S. 152 u. in „Kunsthistorische Bilderbogen" Nr. 298 Fig. 3), die sich nicht blos im Stil, sondern auch in der Anordnung und räumlichen Ausdehnung völlig als selbständiges Werk giebt und sich in keiner Weise dem dekorativen Zwecke der Stelle, für die sie geschaffen wurde, unterordnet, soll eine Allegorie des Tanzes darstellen. Die Komposition gipfelt in der Figur eines geflügelten Genius, der, ein Tambourin in der Hand, mit erhobenen Armen den orgiastischen Reigen anfeuert, in dem eine Anzahl nackter ineinander verschlungener Weiber um den in ihrer Mitte Schwebenden tobt. Dieser bildet diejenige Partie der Gruppe, mit der man sich noch am ersten versöhnt, wenn sich auch seine Züge zu jenem unmäßigen Lachen verzerren, das Carpeaux immer wieder als den eigensten Ausdruck seines Ideals glaubte darstellen zu müssen. Doch ist wenigstens Schwung der Linien, ist vor allem noch ein gewisses Maß der Bewegung in dieser, soweit es überhaupt bei Carpeaux möglich, auch noch maßvoll modellirten Jünglingsgestalt. Nun aber der Kranz nackter Gemeinheit um sie herum! Nicht die Nacktheit an und für sich ist es, die den gesunden Sinn beleidigt — ihre Darstellung wird ja stets höchstes Vorrecht wie höchste Aufgabe der Plastik bleiben — sondern der rohe Cynismus, der den Bildner seine Modelle aus dem Schmutz der Gosse auflesen ließ, die unverfrorene Insolenz, mit der er ihre gemeinen Formen in unveränderter Nachbildung als Ingredienzien eines Kunstwerkes uns meinte auftischen zu dürfen. Doch nicht genug an dieser „Wahrheit" der Formen; die der Empfindung, des Ausdrucks ist ihr völlig ebenbürtig! Der Bildner hat es sich nicht genügen lassen, den Rausch der Lust, der Musik, des Tanzes in seiner ungezügelten Runde mit allen Mitteln des Naturalismus zu verkörpern; in einer der Gestalten (der äußersten rechts) scheint er überdies die Trunkenheit, den physischen Rausch haben darstellen wollen. Denn nur so kann man das Einknicken ihrer Kniee, die lässige Schwere ihrer Bewegung, das apathische Sichgehenlassen, womit sie sich ihren Gefährtinnen überläßt, erklären. Was hilft da alle „Verve der Bewegung", was alles „Leben der Formen", was alles „Feuer der Leidenschaft", die Carpeaux's Verehrer seiner Schöpfung nachrühmen, wenn sie sich auf solch erschütterter Grundlage alles künstlerischen Schaffens entfalten?

Des Künstlers letztes Werk, die Gruppe für die Fontäne der Place de l'Observatoire (1872, abgeb. Gaz. d. b.-a. 1876) erscheint wie eine abgeschwächte Replik des Tanzes: vier nackte häßliche Weiber von welken Formen, durch allerlei abgeschmackte Attribute, wie Federkrone, Ohrringe, Sklavenketten, chinesischer Haarzopf, als die Repräsentantinnen der vier Erdteile charakterisirt, drehen sich im Laufe um ihr schmales Piedestal und lassen hierbei das Gerüst der Weltkugel, das sie mit ihren Armen stützen sollten, über ihren Köpfen hin und her balanciren. Wohl die idealste, tiefsinnigste Darstellung der Weltordnung, die je in einem Künstlergeist gereift ist! Da das Werk übrigens auch nach der formellen Seite nichts neues bringt, auch lange nicht den Wurf des vorbesprochenen erreicht, so können wir schnell darüber hinweggehen, um noch einer bedeutenden Seite in dem künstlerischen Schaffen Carpeaux's mit einigen Worten zu gedenken, die, weil in ihr die unmittelbare Wiedergabe der Natur mehr

als sonstwo gestattet ist, ihm für die Entfaltung gerade dieser hervorragendsten Eigentümlichkeit seines Talents Raum bot, — wir meinen die Porträtbildnerei.

Carpeaux hat es meisterlich verstanden, seinen Büsten die Intensität des Lebens, die Wärme des Ausdrucks, den Reiz des persönlichen Accents einzuflößen, und zwar gleich scharf in Marmor, in Bronze wie in Thon. Jeder Zug darin ist Leben, er weiß sogar das Beiwerk, eine Haarlocke, eine Blumenguirlande, jede Falte der Draperie zur Steigerung des Eindrucks in seinen Dienst zu zwingen. Das Machwerk ist zugleich leicht, geschmeidig und scharf accentuirend. In einigen seiner berühmtesten Büsten, darunter auch den frühesten, wie jenen der Prinzessin Mathilde (1862, abgebildet Gaz. des b.-a. 1876), der Herzogin von Mouchy (1868 abgeb. L'Art, Bd. 4), der Mme. Dumas (1875) hat er den pompösen Typus der Halb-



Flora, von Carpeaux.

figurenbüsten der Bildner des 18. Jahrhunderts, der Coyzevox, Coustou, Lemoine wieder aufgenommen mit all dem Pomp des Schmuckes im Haar und am Nacken, mit all dem reichen Wurf der Draperien. Trotz dieser Äußerlichkeit des Beiwerks sind es gerade diese Bildnisse, welche, was vornehme Haltung, Geschmack der Anordnung, überhaupt Stil betrifft, die hervorragendsten des Meisters bleiben. Später — vorzugsweise in seinen Bronze- und Terrakottabüsten (eine Reihe davon abgebildet in L'Art, Bd. 4) — hat ihn die Sucht, das momentane Leben in seinen intimsten Äußerungen festzuhalten und die relative Leichtigkeit, die das gewählte Material, der Thon, diesem Bestreben entgegenbringt, zu jener Art der Behandlung verleitet, die den Stempel unruhiger Improvisation zu sehr an sich trägt. Was Lebensgefühl, Charakter, Ausdruck anbelangt, sind jedoch auch diese Werke Meisterleistungen. Wir nennen als die hervorragendsten darunter die Büsten der Mlle. Fiocre (1870, abgebildet L'Art, Bd. 4), die von Dumas (1874, abgebildet ebendort), die des Malers Gérôme (1872, abgebildet L'Art, Bd. 5), des Architekten Garnier (1869, abgebildet Gaz. des b.-a. 1876), eine

der lebendigsten, und des Künstlers Selbstporträt (abgebildet L'Art, Bd, 4) von unschmeichelhaftester Wahrheit. Auch eine „Mater dolorosa" benannte Büste (1870, ursprünglich Marmor, dann in Terrakotta reproduzirt, abgeb. Gaz. des b.-a. 1876) gehört in ihrem ganz und gar individuellen Charakter hierher, ein treffendes Beispiel dafür, wie vollkommen dem Bildner der Ausdruck auch tieferer Seelenregungen gelang, wenn er es damit nur ernst nahm.

III.

In so rücksichtsloser Form, aber zugleich mit so viel unleugbarem Talent gepaart, wie bei Carpeaux tritt uns der Naturalismus nicht wieder entgegen. Doch zählt er eine Menge Adepten, und vergeblich würde man sichs verhehlen, daß er auch in der französischen Skulptur immer mehr um sich greift. Wir haben schon früher, als von den Nachteilen die Rede war, welche im Gefolge des auf die Spitze getriebenen Realismus über jene hereinbrechen, damit zugleich die prägnantesten Merkmale des Naturalismus angeführt. Die Sucht nach dem Malerischen, das Bestreben, nicht die Schönheit, sondern den sinnlichen Reiz der Formen wiederzugeben, in dessen Gefolge das Verlangen nach äußerster technischer Virtuosität beherrscht die Anhänger des vorgeschrittenen Realismus ebenso wie die Naturalisten. Was den Werken dieser erst völlig das Gepräge der Besonderheit giebt, ihnen aber auch alles poetische Gefühl, jeden künstlerischen Gehalt benimmt und höchstens den Schein des animalischen Lebens läßt, das ist die Roheit, mit der sie jedes Motiv, ohne Wahl, sofern es ihnen nur von der Wirklichkeit geboten wird, der bildnerischen Gestaltung fähig und wert erachten, der Cynismus, mit dem sie jedes erste beste von der Straße aufgelesene Modell in all der groben Unvollkommenheit seiner Formen mit unbarmherziger Genauigkeit kopiren, und meinen, damit ihren Schöpfungen Leben und Seele eingeflößt zu haben.

Bei der Unerquicklichkeit des Gegenstands sei uns ein näheres Eingehen erlassen; es genüge im Folgenden nur auf einige Hauptvertreter der Richtung aufmerksam zu machen. Als solchen müssen wir vor allem Ernest Carrier-Belleuse, einen Schüler von David d'Angers, anführen, nicht sowohl in seinen verhältnismäßig wenigen Marmorskulpturen als in der großen Menge von Werken, die er seit früher Jugend für den Bedarf der Bronze- und Terrakotta-Industrie geschaffen hat, wie auch in seinen Porträtbüsten. Von unerschöpflicher Produktivität der Erfindung, von unermüdlicher Verve der Gestaltung, hat er der Kunstindustrie eine unzähliche Masse von Modellen dekorativ-figürlichen Genres in Nachahmung der verschiedensten Stilarten, der mannigfachsten Manieren geliefert, die im Grunde doch alle das Gepräge der naturalistischen Auffassung, die in des Künstlers Besonderheit liegt, an sich tragen. Man muß staunen, daß er sich in diesem überhasteten, nie ruhenden Schaffen, bei diesem Zwange der ununterbrochenen Improvisation noch soviel eigenen Charakter, soviel Gewissenhaftigkeit der formellen Durchbildung bewahrt hat. Ein Aufzählen dieser Werke ist durch deren Menge und Beschaffenheit verwehrt: in den Schauläden fast aller bedeutenden Fabrikanten begegnen uns Fackelhalter, Karyatiden, Kandelaber, Fontänen, Pendulen, Kamindekorationen seiner Erfindung. Noch eigenartiger ist der Künstler in seinen Porträtskulpturen, die er zumeist in Terrakotta bildet, wie denn der Thon, der ein flüchtiges, skizzenhaft andeutendes Gestalten, das Erzielen malerischer Effekte, das Wiedergeben auch der kleinsten Zufälligkeiten des Modells begünstigt, so recht das Material ist, um den Stiltendenzen der Naturalisten zu scharfem Ausdruck zu verhelfen und von ihnen denn auch mit Vorliebe verwendet wird. In seinen Büsten nun bewährt Carrier-Belleuse die Fähigkeit, das momentane Leben zu verkörpern, in höchstem Grade. Es sind geistvoll hingeschriebene Skizzen, bis aufs äußerste malerisch konzipirt, flüchtig, aber mit geschickter Hand gemacht, oft der Feinheit, aber nie des Charakters entbehrend. Als einige der gelungensten seien die Büsten des Karikaturzeichners Daumier (1863), Theophile Gautiers (1863) und Gustave Doré's (1866) angeführt. In seinen weniger zahlreichen Marmorbüsten dagegen strebt er mit dem Aufwand aller technischen Mittel nach genauester Wiedergabe des Modells und erreicht in dem vornehmen Material, das diese Art Belebung ablehnt, nicht viel mehr als kalte Glätte (Büsten der Sän-

gerin Viardot, 1863, Thiers, 1872, Meniers, 1879, u. a.). Diese ist auch ein hervorstechender Zug seiner Marmorbildwerke, die ihren Stoff zumeist der Antike entnehmen, aber an dem Zwiespalt leiden, den ihnen eine modern sinnliche Auffassung und eine verfeinerte halb klassizistische, halb naturalistische Formensprache aufprägt. Solcher Art ist die sich in herausfordernder Pose an eine Herme lehnende „Bakchantin" (1863), die in unnatürlicher Lage an den Felsen geschmiedete „Angelika" (1866), die unter den schützenden Fittigen des Adlers schlummernde „Hebe" (1869, Luxembourg), ein mit großem technischen Geschick und nicht ohne Geschmack behandeltes Werk, das aber in dem sumptuosen Apparat seiner Ausführung mit dem im Grunde doch blos dekorativen Charakter des Motivs in Widerspruch gerät, endlich die auf einem Säulenstumpf in Trauer um den entflohenen Geliebten dasitzende „Psyche" (1872), eine seiner wenigst raffinirten und gezwungenen Schöpfungen. Daß die Begabung des Künstlers übrigens auch ernsteren Aufgaben gewachsen wäre, wenn er sich nicht zu sehr von modischen Strömungen bestimmen ließe, beweist seine Madonna (1867, abgeb. Gaz. des b. a. 1867 und Denkmäler der Kunst, neue Aufl., 2. Band, Taf. 145) in der Kirche St. Vincent de Paul, die das Christkind in ihren Armen emporhaltend, es als künftigen Messias „urbi et orbi" zeigt. Wenn auch der Stoff durchaus malerisch und zu theatralisch gefaßt ist, wenn insbesondere die Gewandmotive Einfachheit und ruhigen Fluß vermissen lassen, so erhebt doch die Originalität der Konzeption und der treffende Ausdruck der Köpfe das Werk zu dem Bedeutendsten, was der Bildner geschaffen.

Eine verwandte Richtung, wenn auch weniger lebendige Auffassung und viel mehr auf den Effekt bedachte Durchbildung zeigt in ihren zumeist Typen, nicht Porträts behandelnden Marmorbüsten die unlängst verstorbene Fürstin Colonna-Castiglione (1835—1879), in der Künstlerwelt unter dem Pseudonym Marcello bekannt. In den frühesten derselben, wie der in ihren Äußerlichkeiten eine bekannte Handzeichnung Michelangelos in den Uffizi, Minerva oder Bellona darstellend, nachahmenden „Bianca Capello" (1863, Luxembourg) und einer „Gorgo" (1865) suchte sie sich nicht ohne Geschick Auffassung und Formensprache des späten Cinquecento anzueignen, wenn sie auch bei einer etwas unbestimmten Behandlung die Energie ihrer Vorbilder nicht erreichte. In den spätern hingegen, dem „Abyssinischen Häuptling" (1870, Luxembourg), dem „Redemptor mundi" (1875), der „bella Romana" (1875) u. a. ging sie völlig auf das malerisch naturalistische Gebiet hinüber und verirrte sich in pompösen Draperieanordnungen, Virtuosität ihrer stofflichen Unterscheidung, Überladung mit nichtssagendem Beiwerk. Auch im Ausdruck wußte sie statt der beabsichtigten Größe nur Schwulst, statt der Intensität der Empfindung nur falsches Pathos zu erreichen, alles Mängel, die auch ihre soviel uns bekannt einzige Statue, die „Pythia" (1870, Bronze) im Treppenhaus der Neuen Oper entstellen.

Auf der letzten Stufe künstlerischer Auffassung, wenn davon überhaupt noch die Rede sein kann, steht nun gar Charles Cordier welcher die durch Aneinanderfügung verschiedenen Materials erzeugte Polychromie in den Dienst des Naturalismus nimmt und sich in der physiognomisch genauesten Nachbildung insbesondere jener ethnischen Typen gefällt, die der bisher giltige Schönheitskanon von jeder bildnerischen Reproduktion ausgeschlossen hatte. Wir führen aus der unzähligen Reihe dieser Produkte, in denen die Häßlichkeiten ganz Asiens und Afrika's vor uns defiliren, als Beispiele die aus Bronze und geadertem Alabaster zusammengesetzten Büsten „Neger und Negerin" (im Luxembourg), das „Chinesenpaar" (im anatomischen Museum des Jardin des plantes), das „Japanesen- und Lappländerpaar" (ausgestellt 1878) an. Was im weitern Verfolg dieses Weges noch aussteht, wären nur noch bemalte Wachskabinettfiguren, denen es ja auch nicht schwer fallen dürfte, unter irgend einem Vorwand Einlaß in das solcherweise erfreulich erweiterte Reich der Kunst zu erlangen! Ein vielversprechender Anfang, entnommen einem Stoffkreise, der reiche Ausbeute gewähren wird, war damit im Salon des Jahres 1879 schon gemacht in einer fast lebensgroßen, bemalten nackten Wachsfigur, die ihr erfindungsreicher Schöpfer, Herr Ringel, auf den bezeichnenden Namen „Demimonde" (abgeb. in L'Art, Bd. 17) getauft hatte! —

IV.

Flüchten wir zum Schlusse aus diesen traurigen Verirrungen auf ein Terrain, wo uns der Naturalismus nicht in so abstoßendem Gewande entgegentritt, und gedenken wir noch mit einigen Worten der Tierbildnerei. Es ist bekannt, daß ihr Gebiet durch Antoine-Louis Barye (1796—1875) der modernen Skulptur wieder erschlossen und daß sie durch ihn zu einer Entfaltung und Vollkommenheit gehoben wurde, die alles, was seit den Zeiten der Antike in diesem Genre geleistet worden war, weit hinter sich läßt. Es ist hier nicht der Ort, eine Charakteristik dieses „größten Tierbildners der Gegenwart" zu geben, dessen Thätigkeit einer frühern Epoche als der von uns behandelten angehört; wir haben nur auf seine Bedeutung als Begründer dieses Zweiges hinzuweisen, können es uns jedoch nicht versagen, jene vier herrlichen Gruppen besonders anzuführen, womit er die Simsballustraden der Pavillons Denon und Richelieu im neuen Louvrehofe schmückte (1867). Es war ihm hier am Abend seines reichen Schaffens vergönnt, zu zeigen, wie er, der fast sämtliche Formen der Tierwelt mit gleich souveräner Meisterschaft beherrschte, auch die menschliche Gestalt vollendet zu bilden und in Verbindung mit jenen zu echt monumentaler Wirkung zu bringen vermochte. Wie hoch überragen diese lebendigen Gruppen des „Kriegs und Friedens", der „Stärke und Ordnung" in ihrem stilvollen Realismus alles, was die moderne Bildnerei sonst von ähnlichen Allegorien hervorgebracht!

Die Tierbildner der Gegenwart verehren alle in Barye mit Stolz ihren Meister, aber die schlichte Größe seiner Auffassung, die plastische Schärfe und dabei das monumentale Maß seiner Formen hat keiner der Schüler wieder erreicht. Am nächsten kommt darin dem Meister Auguste Cain (geb. 1822). In zahlreichen, zumeist lebensgroßen Figuren und Gruppen hat er Formen und Charakter insbesondere der majestätischen Repräsentanten des Katzengeschlechts wiederzugeben gewußt. In seinen frühesten Werken dieser Art, der sitzenden „Löwin, die ihre Jungen säugt" (1864), und den beiden „Löwinnen" am Hofeingang des Pavillon de Flore, steht er noch zu unmittelbar unter dem Einfluß der stilvoll breiten, nur das Wesentliche in eminent monumentaler Weise betonenden Behandlung des Meisters und es gelingt ihm nicht ganz, damit auch sein mächtiges Leben zu verbinden. In seinen späteren Schöpfungen, dem „Tiger, der ein Krokodil erwürgt" (1869), der „Tigerin, die ihren Jungen einen Pfau heim bringt" (1873, beide im Tuileriengarten), insbesondere aber dem „Löwen, der einen Strauß niedertritt" (1870, Luxembourggarten), dann auch seinem „Löwenpaar, das an einem Eber Mahlzeit hält" (1875, Staatseig.) und den „Kämpfenden Tigern" (1878, Staatseigentum; die beiden letzten Gipsmodelle) weiß er die Formen in jener sichern Weise zu gestalten, die einerseits zwischen naturalistischer Kopie und typischer Abstraktion die richtige Mitte hält, andererseits auch einem weniger intensiv angelegten Talente die Belebung seiner Gebilde erleichtert. Etwas gesucht im Motiv, wenn auch im Formellen ganz trefflich, erscheint uns der Bildner in dem „Aasgeier auf dem Kopf eines Sphinxkolosses" (1865, Luxembourg).

Welche Sorgfalt man übrigens diesem Zweige der Skulptur angedeihen läßt, beweist am besten der Umstand, daß für künstlerische Tieranatomie am Museum des Jardin des Plantes eine eigene Lehrkanzel errichtet wurde, die nun nach Barye's Hingang Emanuel Frémiet (geb. 1824) einnimmt, der vielseitigste der jetzt lebenden Tierbildner, dem wir als Schöpfer einiger Monumentalstatuen schon früher begegnet sind. Er hat sich die Familie der Katzen und Hunde zur Lieblingsdomäne erkoren und weiß deren Mitglieder in ihrem durch den intimen Verkehr mit der „Krone der Schöpfung" entwickelten „Kulturbewußtsein" mit treffendem Humor und in charakteristischer Feinheit zumeist in Figuren und Gruppen kleinern Maßstabs darzustellen. Als Beispiele seien die in Bronze vielfach reproduzirte „Katzenfamilie" und der köstlich komische „Verwundete Hund" des Luxembourg angeführt. Ebendort findet sich auch die Gruppe „des mit zwei jungen Bären spielenden Panknaben" (1867), die nur an der prätentiösen Ausführung in Marmor und Lebensgröße leidet, in der Charakteristik des Zwitterwesens des jungen Waldgottes aber vortrefflich ist. Voll Leben ist auch der „Kentaur im Kampf mit einem Bären". In eine andere Seite der Thätigkeit Frémiets mischt sich neben seiner künstlerischen Spezialität das Interesse und der Hang zu archäologischem Studium.

Diesem verdanken z. B. seine beiden ursprünglich lebensgroßen, seither vielfach reduzirten und reproduzirten Statuen des „Gallischen und römischen Reiters“ (1864 u. 1866, Bronze, Staatseig.), sowie des „Ritters aus dem vierzehnten Jahrhundert“, ferner die etwas zu zierlich geratenen Statuetten des „Falkeniers“, „Minnesängers“ und „Fräuleins“ ihr Entstehen. Sodann hat der Bildner in einer Reihe von Statuetten die verschiedenen Typen des französischen Militärs in flotter und treffender Charakteristik gezeichnet und jüngst in dem „Menschen der Steinzeit“ (1875, Bronze) und dem „Kampf mit dem Gorilla“ (1876, Terrakotta) sogar die prähistorische Periode in den Kreis bildnerischer Gestaltung zu ziehen versucht, was er freilich nur unter Schädigung seines bisherigen Rufes eines ernsten, der Grenzen seiner Kunst bewußten Künstlers erreichte. —

Wir können in dieser mehr als flüchtigen Skizze von der Ausdehnung, welche die Tierbildnerei insbesondere infolge der Fortschritte der Bronzetechnik und des wachsenden Geschmacks des Publikums an ihren nun so leicht zugänglichen Erzeugnissen gewonnen hat, durch Aufzählung auch nur der bedeutenderen Meister und ihrer Werke kaum einen Begriff geben. Versorgen diese doch die ganze civilisirte Welt mit ihren Produkten, die ja bis heute fast ausschließliches Monopol der französischen Kunst geblieben sind. Da ist, um nur noch einige zu nennen, Alfred Jacquemart, der neben manchem trefflichen Werke dekorativen Genres (Jaguar, Kranker Hund, Kameel) erst neuerlich in seinem „Rhinozeros“ (abgeb. Gaz. d. b.-a. 1878), einer der vier goldbronzirten Kolossalfiguren am Bassin des Trocadero eine der schwierigsten Aufgaben, die dem Tierbildner bezüglich der künstlerischen Bewältigung eines widerstrebenden Stoffs gestellt werden konnte, ganz ausgezeichnet gelöst hat; Jules Mène (1802—1879), der in seinen zierlichen, für den Schmuck des fashionablen Salons geschaffenen Jagdgruppen in denen das Pferd, der Hirsch und Hund die Hauptrollen spielen („Piqueur“ im Luxembourg) über der eleganten Behandlung des Details in Kostüm, Beiwerk u. dgl. die korrekte Durchbildung der Formen nicht vernachlässigt; Isidore Bonheur (geb. 1827), der neben vortrefflichen Pferdedarstellungen auch lebendige Kampfscenen bildet (Stier und Bär, Zebra und Panther, Tiger) und in ihrem Gefolge eine Schar jüngerer Kräfte, wie Tenant, Fratin, Pautrot, Bouillard, Léonard u. a., die, wenn sie auch zuweilen dem Hang nach Eleganz zu sehr nachgeben, im allgemeinen doch Tüchtiges leisten. Als ein Phänomen sei unter ihnen Louis Navatel, gen. Vidal erwähnt, der in einer Reihe mannigfacher Schöpfungen monumentalen Maßstabs (Löwen, Tiger, Panther, Stier, Sterbendes Pferd auf dem Schlachtfeld, Sterbender Hirsch) eine rege und erfolgreiche künstlerische Thätigkeit entfaltet, welche dem Laien ganz unbegreiflich erscheint, wenn er erfährt, daß der Bildner seit seinem zwanzigsten Jahre völlig erblindet ist.

V.

Wir stehen am Ziel unserer langen Wanderung durch das Reich der modernen französischen Skulptur. Und wenn wir nun die zu Beginn dieser Studie aufgeworfene Frage wiederholen: ob die Bildner und in welchem Maße sie die in ihre Hände gegebene Würde der Kunst zu wahren wissen, so wird unsere Antwort im ganzen zu ihren Gunsten lauten müssen. Vor allem haben wir „das sichere Gefühl, was plastisch darstellbar sei und wie es plastisch wirksam aufgefaßt werden muß“, als durchgängigen Vorzug wieder zu konstatiren gehabt. Dies Gefühl wird unterstützt von der vollständigsten Beherrschung des Handwerks, wie sie wohl in gleichem Maße noch nie in der französischen Bildnerei vorhanden war, wie sie als so allgemeines Charakteristikon auch in keiner andern modernen Skulptur anzutreffen ist. Technische Hindernisse der Ausführung existiren heutzutage für den französischen Bildner nicht, er kann für jeden Fall die Korrektheit seines Machwerks verbürgen. Die Skulptur ist heute derjenige Zweig der französischen Kunst, welcher das relativ meiste tüchtige Können, welcher die meisten künstlerisch abgeklärten, praktisch bewährten Talente aufweist. Kaum je hat sich unter den Künstlern zweiten Ranges eine gleiche Anzahl und ein gleiches Maß von Begabung bemerkbar gemacht. Es giebt fast kein Atelier, in dem man es nicht verstände, eine nackte Figur tadellos zu modelliren, eine annehmbare Statue zu bilden, die nicht nur von groben Fehlern frei, sondern mit einer

Summe von Durchschnittsvorzügen ausgestattet sei, wie sie die Produkte einer Schule kennzeichnen, welche sich in den vollständigen Besitz alles dessen gesetzt hat, was sich in der Kunst durch äußere Mittel erlernen läßt: ein gewisses Geschick der Erfindung, Korrektion, Routine, Eleganz der Ausführung. Bei manchen freilich verknöchert sich das Ideal zu kalter Bewegungs- und Leblosigkeit, ihre ganze künstlerische Weisheit beschränkt sich darauf, einzelne Unregelmäßigkeiten in den Formen des Modells im Sinne einer glatten Schönheit zu tilgen, es „korrekt" auszubessern. Die schaffende Thätigkeit der Phantasie geht bei ihnen unter in dem rein technischen Streben nach der äußerlichen Tadellosigkeit der Formen. Bei andern hinwieder artet die Sicherheit im Beherrschen der letzteren mitunter in Gesuchtheit der Motive, in das Spielen mit den Schwierigkeiten des Formellen, in Übertreibungen des plastischen Gefühlsausdrucks aus.

Über dies höchst respektable Mittelniveau der Allgemeinheit ragt nun aber eine Anzahl von Meistern hinaus, welche den gemeinsamen Vorzügen jener den einer ausgesprochenen Künstlerindividualität hinzufügen. Sie stehen nicht blos persönlich als die Spitzen der französischen Bildnerei da; ihr Verdienst ist es auch, der Entwickelung derselben neue Bahnen erschlossen zu haben. Sie sind es, die an Stelle des akademischen Idealismus die Wahrheit des künstlerisch geläuterten Realismus gesetzt, die durch diesen selbst jenem neues Leben einzuhauchen gewußt haben. Aber der allgemeine Zug der Kulturrichtung drängt doch auch die moderne Plastik von dem Gebiete des Klassizismus immer mehr auf die des Realismus und Naturalismus hinüber. Wir haben gesehen, wie mannigfach sich die Entwickelung hier im kurzen Zeitraum eines halben Menschenalters gestaltet hat, wir haben konstatiren können, daß die Phantasie der Künstler im großen Ganzen auch hier gesund geblieben ist, ja daß sie gerade hier in der seelischen Belebung ihrer Schöpfungen das Beste der modernen Bildnerei geleistet hat. — Doch mußten wir auch auf manche Mängel der Richtung, auf manche Gefahr die sich aus ihrer einseitigen Befolgung ergiebt, hinweisen. Wir haben ihre Vorliebe für bizarre Motive, für deren malerisch-unruhige Gestaltung, für halbentwickelte Formen, für technische Virtuosität der Mache betont; wir haben gezeigt, wie sie damit auf die Abwege entweder sinnlichen Raffinements oder grob naturalistischer Täuschung gerät. Wir haben endlich nicht gezögert über jenen Naturalismus, dem die Kopie der gemeinen Wirklichkeit genügt, den Stab zu brechen, und haben unserer Sorge um die fernere Entwickelung der französischen Skulptur Ausdruck geliehen, wenn, wie es den Anschein hat, diese Strömung in ihr Verbreitung gewinnen sollte. Allein noch ist die Gefahr die von dieser Seite droht ferne, noch ist die französische Bildnerei in ihrem Kern gesund, und es gilt von ihr das Urteil, das ein kompetenter Kritiker aus Anlaß der letzten Münchener Ausstellung in so treffenden Worten gesprochen hat (Deutsche Rundschau, Sept. 1879), daß es uns gestattet sein möge, diese Studie mit ihnen abzuschließen:

„Was die ersten Maler der Franzosen auszeichnet, ist ihren Bildhauern heute mindestens in gleichem Maße nachzurühmen: das der lebendigen Natur auf den Grund gehende Studium, der volle Ernst der Arbeit, der nichts übers Knie bricht und nichts nur so obenhin macht, daß es nur nach etwas aussähe. Und damit — bei den Bildhauern noch weit mehr und häufiger als bei den Malern — verbindet sich der Geschmack, das natürliche Schönheitsgefühl. Nach diesen Richtungen kann die Plastik aller Nationen von den Franzosen lernen. Was wir andern uns freilich mit allem Lernen und besten Willen nicht so bald anzueignen vermöchten, das ist der große Zug, welcher durch das ganze Kunstschaffen des heutigen Frankreich geht. Die französische Kunst gleicht in ihrer Produktion und ihrem siegreichen Vordringen einem Heer, das da weiß, daß die volle Begeisterung seines Volkes mit ihm ist, daß die ganze Nation hinter ihm steht, die ihren schönsten Stolz in dasselbe setzt. Welches andern Volkes Kunst kann sich dessen mit gleichem Recht rühmen?" —

Paris, im Februar 1880.

Bibliographie der Handschriften Lionardo's.

Von J. P. Richter.



Die beträchtliche Anzahl der uns erhaltenen Autographen Lionardo's da Vinci einer systematischen Durchforschung zu unterziehen, hat einen ganz besondern Reiz um deswillen, weil dieselben schwerlich seit ihrer Niederschrift im Zusammenhang wieder gelesen worden sind und in der That mit ihrer scheinbaren Geheimschrift eine wahre Fundgrube von Geheimnissen bilden. Ich darf wohl sagen, ihre Lektüre ist mit einer beständigen Aufregung verbunden. Lionardo ist siebenundsechzig Jahre alt geworden; aber wie wenig ist bis jetzt über das Leben und Treiben dieses „begabtesten Menschen der Mutter Natur" noch bekannt geworden? Seine monumentalen Werke haben sich in Ruinen und Trümmer aufgelöst, die verläßlichsten Aufzeichnungen seiner Biographen sind lückenhaft und oberflächlich, und so bilden, neben nur etwa fünf mehr oder minder beschädigten Tafelbildern, seine in Handschriften und Handzeichnungen dem Papier anvertrauten Gedanken und Erfahrungen, Erfindungen oder Erlebnisse die reichste und dabei auch die reinste Quelle der Erkenntnis dieses Meisters. Unter diesen Umständen darf eine Bibliographie der Handschriften Lionardo's allein schon den Anspruch erheben, einen Beitrag zur Kenntnis des Meisters zu liefern.

Zwei gründliche derartige Arbeiten liegen bereits vor. Im Jahr 1871 erschien Dozio's Abhandlung „Degli Scritti e disegni di Leonardo da Vinci".[1]) Sie behandelt vorwiegend die Geschichte der bekanntesten Manuskripte in Mailand und Paris von dem Tode Lionardo's an bis auf die Neuzeit. Zwei Jahre später publizirte Dr. M. Jordan in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft: „Das Malerbuch des Lionardo da Vinci. Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften".[2]) Diese umfassende und mit größter Umsicht behandelte Arbeit, welche ein für die Lionardoforschung sehr dankenswertes Handbuch bildet, beschäftigt sich vorwiegend mit den älteren Abschriften des Traktats der Malerei und diskutirt die Ausgaben derselben, enthält aber auch im siebenten Anhang eine eingehende Charakteristik der Originalhandschriften bezüglich ihres Inhalts, soweit derselbe in sporadischen Exzerpten, besonders aus der Feder naturwissenschaftlicher Forscher, bisher bekannt gemacht worden war. Die Handschriften sind hier in der Reihenfolge ihrer gegenwärtigen Aufbewahrung behandelt, die Mehrzahl der Citate geht auf „Guillaume Libri, Histoire des sciences mathematiques en Italie depuis la Renaissance des lettres" (Paris 1840 und Halle 1865) zurück. — Man muß zugeben, daß der italienische Graf Libri Carrucci unter den Lionardoforschern um die Mitte unseres Jahrhunderts unbedingt die erste Stelle einnahm. Ich glaube aber dessenungeachtet ihm den Vorwurf machen zu müssen, in den Angaben seiner Citate keiner besondern Gewissenhaftigkeit sich beflissen zu haben. In dem Wechsel des Besitzes mehrerer Manuskripte sollen seine Hände nicht ganz rein geblieben sein. War es seine Absicht, wie ich fest glaube, mit diesen falschen Citaten seinen Lesern Sand in die Augen zu streuen, so konnte er auch vor Klägern und Richtern, inkompetent wie sie in diesen Sachen waren, seine Hände in Unschuld waschen. Die fiktive Pagination Libri's glaube ich darum vollständig ignoriren zu dürfen. Andererseits sehe ich mich genötigt, ohne alle Bedenklichkeit diejenige zu acceptiren, welche der italienische Graf in einzelnen seltenen Fällen eigenhändig an Stelle der von ihm unkenntlich gemachten älteren in Lionardische Originalmanuskripte eingetragen hat. Wir werden weiterhin sehen, welche Bewandtnis es mit den Citaten Amoretti's, der vielgenannten älteren Lionardo-Autorität habe.

Wenn ich im Folgenden neben den verdienstvollen Bibliographien von Dozio und Jordan mit einer neuen aufzutreten wage, so darf ich nicht unterlassen, einige Worte der Rechtferti-

---

1) Milano, 1871. Libreria G. Agnelli. 45 Seiten.

2) Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 106 S.

gung dieses Unternehmens vorauszuschicken. Obwohl ich mehrere Originalhandschriften aufzuführen habe, deren Existenz jenen Schriftstellern unbekannt geblieben war, so scheint es mir doch nicht angezeigt, dies in der Form eines Nachtrags zu thun. In solchen Fällen, wo die Resultate der früheren Forschungen in unlösbaren Widerspruch zu den nachstehenden Mitteilungen treten, halte ich es für geratener, von der versuchsweisen Herstellung einer Konkordanz abzustehen, da die verschiedenen Arbeiten mit ihren abweichenden Tendenzen wohl besser unabhängig nebeneinander bestehen können. Ferner sollen hier nur die Originalhandschriften in Betracht kommen. Darauf verzichtend, ihre merkwürdigen und oft fast romantischen Schicksale seit dem Tode des Meisters wiederzuerzählen, will ich vielmehr in den Mittelpunkt des Interesses die Frage nach ihrem Zusammenhang mit der Biographie des Meisters, und nicht minder die weit wichtigere Frage nach ihrer Bedeutung für dessen successive wissenschaftliche Thätigkeit insbesondere auf dem Gebiete der Kunst stellen.

Es leuchtet ein, daß unter diesen Gesichtspunkten die chronologische Anordnung der topographischen vorgezogen werden muß. Dieses Verfahren gewährt, scheint mir, den eminenten Vorteil einer nahezu vollständigen Orientirung über Lionardo's geistige Thätigkeit, auch innerhalb einzelner Lebensjahre, über welche die Biographen vollständiges Schweigen beobachten. Die systematische Zusammenstellung des handschriftlichen Nachlasses führt zu der interessanten Schlußfolgerung, um dies gleich im voraus zu bemerken, daß der Beginn seiner schriftstellerischen Thätigkeit nicht vor das siebenunddreißigste Lebensjahr zu setzen ist, wenn man hier die früheren sporadischen Aufzeichnungen und so unter andern auch die undatirten Konzepte seiner Berichte ausschließen will, welche von Armenien aus an das ägyptische Großvezirat gerichtet waren [1]) und nicht datirt sind. Die Mehrzahl der Originalhandschriften enthält entweder eine bestimmte Datirung oder doch beiläufige Mitteilungen, nach welchen die Bestimmung nur Schwankungen von wenigen Jahren unterliegt. Bei einer Minderzahl entbehrt der Inhalt chronologischer Anhaltspunkte. Hier lassen sich mit Wahrscheinlichkeitsgründen nur gewisse Jahrzehnte in Vorschlag bringen. Handschriften dieser Gattung können in der Regel mit inhaltlich gleichartigen zusammengruppirt werden. Da hier indes die Möglichkeit der Täuschung immer noch nahe genug liegt, schien es das sicherste, dieselben in der chronologischen Folge anhangsweise zu behandeln.

---

1. Handschrift in Windsor Castle, von 13,5 cm Breite und 19 cm Höhe. Fragment von nur vier Blättern ohne Pagination. Das erste Blatt führt die Ueberschrift: a di 2 daprile 1489 [def] [2]) libro titolato de figura vmana „Am zweiten April 1489 Buch mit dem Tittel von der menschlichen Figur". Die Blätter enthalten acht sorgfältig schattirte Federzeichnungen von Schädeln mit erklärendem Text. Die Erörterungen sind rein anatomischer Natur, wozu hier beiläufig bemerkt werden soll, daß auf einem ebenfalls in Windsor Castle befindlichen Blatte in Folioformat, auf dem die Anatomie der Fußmuskeln demonstrirt wird, die Notiz sich findet: comīcia la notomia alla testa efiniscila nella piāta del piede: „Beginne die Anatomie mit dem Kopf und schließe sie ab mit der Fußsohle". Die vorliegende Handschrift ist höchst wahrscheinlich von Lionardo selbst als Fragment liegen geblieben. Zahlreiche lose Blätter, von denen weiter unten die Rede sein wird, enthalten die Fortsetzung anatomischer Studien. In der Pariser Handschrift E (vgl. unter Nr. 21) findet sich auf Blatt 3 folgende direkte Bezugnahme auf die anatomischen Abhandlungen des Autors:

pictura	Malerei:
nota neli moti e attitudine delle fighure chome si varianno le mēbra ellilor sentimēti . . . . . edi questo troverai tutte le chause ne' libro della mia notomia	Beachte in den Bewegungen und Stellungen der Figuren, wie die Glieder und ihr Ausdruck sich verändern . . . . . Alle Ursachen hiervon wirst du in meiner Schrift über die Anatomie vorfinden.

1) Vgl. meine Aufsätze „Lionardo da Vinci im Orient", in der Zeitschrift für bildende Kunst, Febr. 1881, und „La question orientale dans la vie de Léonard de Vinci" in der Chronique des Arts vom 12. März 1881.

2) Das in Parenthese gesetzte ist im Original durchgestrichen.

Zur Orientirung ist hier auch das Kapitel der Handschrift von Ashburnham Place (vgl. unter Nr. 3) anzuziehen, welches die Überschrift führt: Come al dipintore è necessario sapere (la) intrinsica . forma dell' omo (daselbst Blatt 43): „Wie notwendig für den Maler die Kenntnis der innern Gestalt des Menschen ist.“

Auf der Rückseite des ersten Blattes der genannten Handschrift in Windsor Castle findet sich eine Liste von 29 Kapitelüberschriften. Das Interesse an den Fragen der Physiognomik steht hier im Vordergrund, wie die Überschriften beweisen: del ridere, del maravigliarsi, stācheza u. a. m.

2. Handschrift in der Bibliothek des Institut de France in Paris, unter der jetzt geläufigen Bezeichnung C.[1]) Die Dimensionen des Manuskriptes sind 22 cm in der Breite und 31 cm in der Höhe. Dasselbe ist identisch mit dem Libro d'ombra e lume segnato ·G· in dem Quellenverzeichnis der vatikanischen Kopie des Traktats der Malerei: Urbinas 1270.[2]) Der Einband mit dem Datum 1603 umschließt 28 Blätter, welche von fremder Hand paginirt worden sind, leider mit Mißachtung der ursprünglichen Anordnung der Blätter, welche auf den Rückseiten in den Lionardischen Zahlen noch deutlich zu erkennen ist. So findet sich Lionardo's 1 auf der Rückseite von Blatt 15, Lionardo's 2 auf der Rückseite von Blatt 28 und so fort. Der willkürlichen Umordnung scheint die Absicht zu Grunde zu liegen, den schadhaften Zustand der Handschrift zu maskiren.

Die von Geheimrat Jordan aus den Traktatausgaben zusammengestellten Selbstcitate des Libro di ombra e lume, „wie nella prima delle ombre si prova“ beziehen sich nachweislich nicht auf Abschnitte oder propositioni dieser Handschrift.[3]) Auf Blatt 15 (ursprünglich Blatt 1) findet sich die Bemerkung: a di 23 · daprile 1.4.90 chomīciai · questo libro e richomīciai · il Cavallo: „Am 23. April 1490 begann ich dieses Buch und legte wieder Hand an das Reiterstandbild“. Auf derselben Seite finden sich noch zahlreiche Aufzeichnungen privater Natur über den Schneider Jachomo und über die Schüler marcho (Marco da Oggionno), sowie über giā ātonio, über Maestro Agostino da Pavia u. a. Das letzte hier vorkommende Datum ist der zweite April 1491. Danach begrenzt sich die Entstehungszeit der Handschrift.

Der Inhalt besteht vorwiegend aus Lehrsätzen der Optik, wobei der Verfasser mehr auf den Standpunkt des Physikers als des Malers sich stellt. Die Figuren sind mit großer Sorgfalt gezeichnet. Fast jede Seite enthält deren mehrere. Mitunter fehlt aber auch der Text, welcher dieselben erläutern sollte. Ungefähr die Hälfte der Blätter entbehrt der Paginirung von Lionardi's Hand. Neben den Lehrsätzen der Optik stehen andere, welche sich auf die Bewegungsgesetze des Wassers und auf die Gesetze der Schwere beziehen. Dieser Wechsel der Themata hat sowohl auf den Blättern statt, welche mit ihrer originalen Paginirung ganz zweifellos ebenderselben Handschrift angehören, welcher wie schon gesagt, der Kompilator der Kopie des Traktats im Vatikan den Tittel libro d'ombra e lume gab, als auch auf den Blättern, wo die Paginirung des Autors fehlt. So führen innere und äußere Merkmale auf den Schluß, daß die vorliegende Handschrift nicht, wie oft vermutet wurde, als ein integrirender Bestandteil des Traktats der Malerei angesehen werden kann. Die Lehren von Licht und Schatten gehören zu denen, welche von Lionardo am gründlichsten und eingehendsten behandelt worden sind. Aber die zahlreichen Abschnitte, in denen dies mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die Malerei geschieht, sind uns überwiegend in anderen Handschriften erhalten, wogegen die Handschrift C in diesem Zusammenhange nur eine untergeordnete Stellung einnimmt.

---

1) Sämtliche Pariser Handschriften führen verschiedene Bezeichnungen. Unter diesen ist nur die auf Venturi zurückgeführte Buchstabensignatur prominent und wird im Institut de France als die allein gültige betrachtet.

2) Ich behalte mir vor, den Beweis hierfür anderweitig zu führen.

3) Es würde zu weit führen, hier auf die interessante, aber unglaublich verwickelte Frage der Selbstcitate des Meisters näher einzugehen. Man lese darüber bei Jordan S. 27 und 28.

3. Die Handschrift in der Bibliothek von Ashburnham Place in England, welche mit der im Palais de l'Institut in Paris als A bezeichneten ursprünglich ein Ganzes bildete. Letztere wird von 63 Blatt gebildet, erstere nur von 32. Qualität und Format des Papieres stimmen in beiden Teilen überein. Die Blätter sind 14,5 cm breit und 21 cm hoch. Die Teilung ist in der Weise vorgenommen worden, daß der Deckel und diejenigen Partien, welche vorwiegend von Geometrie, vom Gesetz der Schwere und anderen Fragen der Physik handeln, in Paris blieben, während England jetzt die für die Kunstgeschichte wichtigsten Abschnitte besitzt. Diese bestehen in mehr als 150 Kapiteln des Lehrbuchs der Malerei mit den zugehörigen Randzeichnungen. Die Blätter in Paris führen noch die Paginirung von der Hand Lionardo's (1—53 und 55—64), in dem englischen Exemplar ist dieselbe zerstört und durch eine neue ersetzt. Von den ersteren hat jüngst M. Ravaisson eine kostbare, aber in der Transskription unkritische und in der Übersetzung fehlerhafte Ausgabe veranstaltet.[1])

Am Ende der Handschrift von Ashburnham Place findet sich am Schluß einer Rechnung die Notiz: a di 10 di luglio 1492. Die Mehrzahl der Kapitel, welche, wie gesagt, auf Malerei sich beziehen, liegen in den bekannten Traktatausgaben teilweis publizirt vor. Da indessen die Texte der letzteren äußerst fehlerhaft sind, hat die Handschrift die eminente Bedeutung, die Herstellung des Originaltextes mit definitiver Gewißheit zu ermöglichen und zwar in Zusammenstellung mit den Originalzeichnungen des Meisters für sein Lehrbuch der Malerei, deren Stelle bislang von den willkürlichen Erfindungen späterer Meister behauptet worden ist. Nicht minder belangreich sind die Ergebnisse, welche sich rücksichtlich der Anordnung des Stoffes aus einem Vergleich der Originalhandschrift von Ashburnham Place mit sämtlichen bisherigen Ausgaben oder Kopien des sogenannten Traktates der Malerei ergeben. Wenn die Handschrift von Ashburnham Place auch nicht die vollständige Lösung aller Fragen bietet, welche über den Ursprung des Traktats bisher aufgeworfen und diskutirt worden sind, so bietet sie doch den Schlüssel dazu.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Die Felsenkuppel eine Justinianische Sophienkirche und die übrigen Tempel Jerusalems von Prof. J. N. Sepp und Dr. Bernhard Sepp. Verurteilung des altarabischen Ursprungs der sogenannten Omarmoschee durch das Architekten-Schiedsgericht in München mit einem Preisoffert von 3000 Piastern für den gegenteiligen Beweis. München, M. Kellerers Verlag (F. de Crignis) 1882. 8. Preis M. 3.

Das vorliegende Werk wendet die Schärfe seiner Beweisführung gegen den edlen Marquis de Vogüé und mehr noch, wie es scheint, gegen Prof. Adler. Ein von Sepp im Jahre 1874 in München zusammenberufenes „Architekten-Schiedsgericht" sprach sich für den altchristlichen Ursprung der sogenannten Omarmoschee aus. Und auch wir stimmen diesem Urteil bei: aber der weiteren Behauptung Sepps, daß gerade Justinian den Felsendom erbaut habe, müssen wir unsere Zustimmung versagen. Die Münchener Architekten nahmen diese Behauptung nicht in ihren Schiedsspruch auf, weil sie, wie wir glauben, erkannten, daß Sepp den schlagenden Beweis hierfür nicht erbracht habe. Auch de Vogüé und Adler könnten einmal dafür gewonnen werden, daß die Felsenkuppel aus bedeutenden Resten altchristlicher Kunst sich erhoben habe, aber für die Zeitbestimmung Sepps werden sie wohl kaum ein-

1) Einen authentischen Bericht über den gegenwärtigen Zustand des Pariser Manuskriptes gab zuerst der verdienstvolle Bibliothekar des Instituts, Hr. Lud. Lalanne im Dictionnaire des pièces autographes volées aux bibliothèques publiques de la France. Paris 1851.

stehen. Es ist nämlich nicht der strenge Beweis zu führen, daß gerade Justinian den Felsendom erbaut habe; denn Procopius ist für die Sophienkirche von Jerusalem nicht verwendbar, weil er gar nichts von ihr weiß, und der einzige Antoninus von Piacenza, der von einer Sophienkirche im Prätorium mit einem hochverehrten heiligen Steine spricht, sagt wieder nichts von Justinian. Hat denn nur Justinian Sophienkirchen gebaut? Ist denn die Sophienkirche in Konstantinopel in ihrer urspränglichen Anlage nicht weit älter als Justinian? Antoninus, die Hauptquelle des Prof. Sepp, ist unklar und bringt die Gegenstände durcheinander: was Sepp sonst, S. 39 für Justinian beibringt, hat keine zwingende Beweiskraft, denn teils sind es späte mohammedanische Legenden, welche gar nicht von der Felsenkuppel reden und nur von Sepp umgedeutet werden, teils sprechen sie — wie das Kap. IV — nicht gerade für Justinian, weil er eben nicht der alleinige Schöpfer der Sophiendome ist. Ja die Seiten 44 und 45 könnten sogar recht gut dazu benutzt werden, den Felsendom als ein Nachbild des Judentempels aufzufassen.

Und damit sind wir bei unserer Anschauung angekommen. Nach einer genauen kritischen Durchsicht der Quellen haben wir die Überzeugung gewonnen, daß der Brevirius = Theodosius des Tobler älter ist, als die justinianischen Zeiten, und daß daher die Bauten auf dem Tempelplatze, welche von ihm erwähnt werden, irgend einem andern berühmten Bauherrn des christlichen Jerusalem angehören müssen. Es bleibt nichts übrig, als entweder auf die Fergusson-Ungerschen Hypothesen zurückzugreifen, oder der Kaiserin Eudokia diese Bauten zu vindiziren. Wir gedenken in einer größeren Arbeit für die Kaiserin Eudokia in die Schranken zu treten, lassen jedoch dem Dr. Sepp insoweit Recht, daß wir eben nicht bestreiten, Justinian habe Restaurationen an dem Felsendome vorgenommen. Das kann immerhin geschehen sein, als er die von den Vandalen aus Rom entführten jüdischen Tempelgeräte (ihre Abbilder am Titusbogen sind bekannt genug) in diesen Bau zurückbrachte. Eudokia baute nach unserer Ansicht keine eigentliche Kirche über dem heiligen Felsen, sondern ein Mnemeion, ein Abbild des jüdischen Allerheiligsten, wie sie sich dasselbe dachte. Eine Säulenstellung, die noch aus sehr alter Zeit bis auf ihre Tage daselbst stand, bestärkte sie in dieser Anschauung. — Ihr „Tempel“ hatte keine feste Mauer als Abschluß; ein Säulen-Pfeileroktogon bildete eine um den kreisrunden Kern sich legende gedeckte Halle. Dafür war in einiger Entfernung eine Vorhofmauer gebaut, welche wie eine Gartenmauer gedacht werden muß und die vier Portale (vielleicht auch eine Kapelle) enthielt. — Wir glauben bestimmt, daß Eudokia diesen Bau nicht Sophienkirche nannte, denn der Titel Sophia muß auf einer Kirche im Prätorium im Wad gelegen haben. Wenn Justinian aus dem „Tempelbau“ wirklich eine Sophienkirche sollte gemacht haben, dann mußte er bauliche Veränderungen vornehmen und zwar eingreifender Natur, wie es die Kreuzfahrer ein Halbjahrtausend später gethan. — Der Tempel, welchen Justinian auf dem Garizim gebaut hat, ist ein Abbild des Eudokiatempels in Jerusalem, wie einst der Tempel der samaritischen Independenten ein Abbild des Judentempels von Jerusalem gewesen war. — Die Perser, eigentlich die Juden im persischen Gefolge, haben diesen Eudokia-Justiniansbau nicht zerstört: war er doch keine eigentliche Kirche, und war doch im ganzen der heilige hochverehrte Fels in würdiger Weise hervorgehoben; wahr mag es sein, daß die Christen seit der Wiedergewinnung Jerusalems den „Tempelbau“ verfallen ließen, ja Schutt darüber warfen, um ihn einzudecken: denn es lebte keine Tradition, daß dieses je eine Kirche gewesen. Omar weiß mit dem Baue nichts anzufangen, erst Abdelmelik erhebt ihn aus Schutt und Trümmern, um ihn wieder als „Denkmal“ hinzustellen, als Siegesdenkmal des Islam. Mag sein, daß er die Oktogonmauer angeschoben und also zwei gedeckte Umgänge um den Sahra-Felsen geschaffen habe, aber die jetzige äußere (mit Fayenceplatten belegte) Mauer scheint nicht die des Abdelmelik zu sein. Nach einer Photographie, die uns einen Teil der Oktogonmauer ohne die Qaschaniplatten zeigt, kommen wir zu dem Urteile, daß dieses eine Mauer der Kreuzfahrer sei. Wenn Abdelmelik aber wirklich schon eine feste Mauer um den Felsendom legte, so waren Fenster nötig, welche im Eudokiabaue natürlich entfielen. Noch zu Abdelmeliks Zeit war die Mauer über dem innern Oktogon bedeutend höher als jetzt, denn die Inschrift des

Khalifen erscheint allzunahe dem Plafond, der unmittelbar auf den Oberlängen der Buchstaben aufliegt.

Sepp hat es richtig geahnt, daß noch andere orientalische Quellen für die Geschichte der Felsenkuppel herangezogen werden können, und wir setzen hinzu: die occidentalischen Quellen müssen mit noch tiefer einschneidender Kritik bearbeitet werden. Auf jeden Fall ist es gut, in einer Baugeschichte des Felsendomes all das wegzulassen, was Sepp aus allen Litteraturen und aller Herren Ländern heranzieht, die mythologischen und ethnographischen Vergleiche, die nur allzu oft auf sehr schlechten philologischen und kritischen Füßen stehen. Wir hoffen, daß der jüngere Dr. Sepp in seinen Forschungen nicht ebenso der Phantasie die Zügel schießen lassen werde.

Den Kunsthistoriker wird es interessiren, daß Sepp meint, der byzantinische Stil solle künftighin „Jerusalemer Baustil“ genannt werden, denn nicht in der Agia Sophia, sondern im Kuppelbau des Felsendomes habe der byzantinische Stil den Gipfelpunkt erstiegen. — Wenn man doch nur sicher wäre, daß der Eudokia-Justiniansbau je eine byzantinische Kuppel wirklich getragen habe? Nur eine leichte persische Kuppel, nicht einmal eine aus Hohlkörpern gebaute, kann auf diesen schwachen Widerlagern, ohne alle Konstruktionen für Ableitung des Seitenschubes, ruhen. Sepp irrt sehr, wenn er mehreremale sagt, daß die beiden Oktogonumgänge zur Stabilität der Kuppel mithelfen. Die Oktogone stehen mit dem zentralen Kerne in keinem konstruktiven Zusammenhang, sitzen zudem viel zu tief, um irgend für die Kuppel zu funktioniren, wenn man solches von einem Pultdache aussagen könnte. Die Kuppel würde stehen, auch wenn die ganzen Oktogonhallen nicht angesetzt wären. Kurz, es bleibt beim alten: die höchste Leistung des byzantinischen Bausystems ist die Agia Sophia in Konstantinopel, der Kuppelbau von Jerusalem gehört auf ein ganz anderes Blatt der Kunstgeschichte.

Weiter möchten wir uns gegen die schon im Titel des Buchs vorkommende Bezeichnung „altarabischer Bau“ wenden und vorschlagen, dafür in unserm Falle altislamisch zu setzen. Von altarabischem Stile kann man bis jetzt kaum reden, aber altislamisch könnte die Felsenkuppel von jenen immerhin genannt werden, welche für Abdelmelik als Erbauer derselben noch eintreten. Sepp mußte den altislamischen Ursprung der Felsenkuppel leugnen, und darin stimmen wir mit ihm überein. Denn selbst die Restaurationen Abdelmeliks halten wir für byzantinisch, und nur für die Kuppel postuliren wir Einflüsse aus Persien.

Wir schließen hier gleich an, daß wir die Hereinziehung des Namens Peterskirche durchaus verwerfen: die Peterskirche Jerusalems war an einem ganz andern Platze, der Felsendom war nie als eine Kirche intendirt, und die Benennung Peterskirche vermengt Exegese, Mystik und nüchterne Baugeschichte.

Wir verweisen im übrigen den Leser auf das interessante Buch, das neben dem standard-work de Vogüé's wohl in keiner kunstgeschichtlichen Bibliothek fehlen darf. Freilich enthält es eine solche Menge unnötig hereingezogenen Ballastes, der oft noch dazu bedenklich, ja manchmal unbegründet erscheint, daß es eines weit eingehenderen Referates bedürfte, als das unsere ist. Es wundert uns, wie ein Orientalist so konstant schreiben kann: medschid (S. 24, 36 bis 164) statt mesdschid (ägyptische Aussprache mesgid, woher das Wort in die romanischen Sprachen überging); oder wie ein Orientalist das menschliche Ungeheuer Hâkem biamrillâh (S. 13) auch zu einem sprachlichen Ungetüm Hakem biam Rillah ausgestalten konnte. Auch die historischen Partien des Büchleins sind oft genug flüchtig gearbeitet, so weiß z. B. der Historiker Sepp die Namen Eudokia nicht auseinanderzuhalten. Nicht die Kaiserin Eudokia (Athenais) hat Mitschuld an der Zerstörung des Marneion in Gaza 400, sondern die Kaiserin Eudoxia. Athenais wurde ca. 400 erst geboren. — Eine andere Eudokia, S. 35, macht Sepp fälschlich zu einer Tochter der Placidia. Die Mutter der Eudokia, der gezwungenen Gemahlin des Vandalen Hunnerich, hieß Eudoxia, die Gemahlin des Kaisers Valentinian III. Sie wurde 455 mit ihren zwei Töchtern in Rom gefangen genommen und nach Karthago geführt; mit ihnen die oben erwähnten Schätze des jüngeren jüdischen Tempels von Jerusalem.

Solche Irrtümer waren leicht zu vermeiden; sie erklären sich durch die Hast, mit welcher Sepp schreibt und durch den Mangel an strenger Selbstprüfung: denn der sonst anerkannte Meister hält nur allzuleicht alles für feststehend, was er niederschreibt. — Das Buch ist für die gediegene Ausstattung recht billig; doch wäre zu wünschen, daß noch größere Sorgfalt auf die Entfernung der Druckfehler verwendet worden wäre. Die Inkonsequenz in der Schreibung der orientalischen Namen ist eine Quelle für Irrtümer, die aus solchen Werken in die Kunstgeschichte übergehen. **W. A. Neumann.**

Die kgl. bayerische Gemälde-Galerie Pinakothek in München. 48 Radirungen von Prof. J. L. Raab, Text von Direktor F. v. Reber. Lieferung I—III. München, P. Kaesers Kunstverlag. Imp.-Fol.

Die großen Kupferstichpublikationen aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, namentlich die der französischen Galerien, enthalten wohl eine große Anzahl sehr schöner Blätter verschiedener hervorragender Meister des Grabstichels, doch ist die Auswahl der in denselben reproduzirten Gemälde oft eine unkritische, und die Ausführung vielfach manierirt. Die Kunst der letzten Jahrzehnte steht vorwiegend unter dem Einfluß der Malerei, welche denn auch, den Werken des Grabstichels abhold, der flinken Radirnadel und der freien Ätzung den Vorzug giebt. Die modernen Radirer haben die alten Meister des Faches nahezu erreicht; ein Flameng, Gaillard, Massaloff, Unger sind als die Hauptvertreter der wiedererstandenen Radirkunst weltbekannt. Die letzteren zwei haben allein ganze Folgen von Hauptwerken großer Galerien veröffentlicht, und besonders Unger hat hierbei eine erstaunliche Vielseitigkeit des Talentes an den Tag gelegt.

Ein hervorragender deutscher Künstler, Prof. J. L. Raab in München, hat es nun unternommen, eine der bedeutendsten Galerien seines Vaterlandes, die ältere Pinakothek, in der Art des Ungerschen Belvedere-Werkes in Radirungen ihrer Hauptbilder zu veröffentlichen, was vorher in nur unvollkommener Weise durch Lithographien und Photographien geschehen war. Prof. Raab ist nicht so vielseitig und frei wie Unger, aber seine Arbeiten sind gediegen und sorgfältig durchgeführt, und geben die Bildwirkung oft mit einer an die Genauigkeit des Kupferstiches mahnenden Treue wieder. Nur die Schatten sind stellenweise etwas schwer und undurchsichtig, weil Raab die Nachhilfe mit Aquatinta verschmäht, die den modernen Radirungen einen großen Zauber verleiht; man fühlt jedoch selbst in den dunkel aufgeätzten Partien, wie genau und eingehend der Meister seinen Vorbildern nachzukommen trachtet.

Jede Lieferung enthält vier Blätter. Das erste ist die Reproduktion eines jener köstlichen Gassenjungenbilder von Murillo, die wohl die populärsten Gemälde der Pinakothek sind. Raab hat allen Reiz der Zeichnung wie der Farbe des Bildes glücklich wiedergegeben. Auf der zweiten Tafel, welche den bekannten Kinderfries von Rubens wiedergiebt, ist es ihm gelungen, die Pinselführung des großen Meisters glücklich nachzuahmen und ein Blatt zu schaffen, welches zu den besten der ganzen Reihe gehört. In der Wiedergabe von Rembrandts „Kreuzabnahme“ vermissen wir dagegen die malende Ätzung auf Grundlage einfacher und lockerer Zeichnung. Bei solchen Reproduktionen von Werken dieses Meisters sollten dessen Radirungen auf den Vortrag des reproduzirenden Künstlers unbedingt Einfluß haben. Die Radirung nach dem van Dyckschen Porträt der Frau des Bürgermeisters von Antwerpen ist wieder tadellos, der Schmelz aller Fleischtöne, die Kraft in der Farbe der Gewandung, die Durchbildung der Formen sind auf das treueste und beste wiedergegeben. Ebenso die „Madonna della Tenda“ welche der an die Zucht des Grabstichels gewöhnten Meisterhand besonders glücklich lag und ganz vortrefflich geriet, während von der Amazonenschlacht nur diejenigen Partien gelungen sind, welche Rubens fertig malte, wogegen sich die blos skizzirten und durch Zufälligkeiten der Lasuren entstandenen Farben und Formen der Behandlung einer so bestimmten Nadel entzogen zu haben schienen. Pieter de Hooghs Interieur ist meisterhaft

radirt; klar und bestimmt, wie im Original, sind auch die feinsten Abstufungen des Tones wiedergegeben. In diesem Blatt, sowie in der Reproduktion der Ruysdaelschen Landschaft, hat Raab den Beweis geliefert, daß er nicht nur ein gediegener Zeichner, sondern auch malerisch begabt ist. Beide Eigenschaften befähigen ihn in hohem Maße zu einer Aufgabe, wie er sie sich hier gestellt hat, und wir dürfen daher mit vollem Vertrauen den nachfolgenden Lieferungen entgegensehen. — Die dritte, soeben erschienene Lieferung enthält außer Werken von Brouwer, van Dyck und Murillo auch das berühmte Selbstbildnis Dürers in einem höchst gewissenhaft ausgeführten Blatt, welches beweist, daß Raab auch dieser schwierigen Aufgabe durchaus gewachsen war. Der Text bringt eine Geschichte der Galerie, die Hauptdaten aus dem Leben der Meister und Erläuterungen zu den einzelnen Bildern, alles sehr sachkundig und vortrefflich. Die in der Textnotiz zum Dürerbilde erwähnten beiden Bildnisse v. J. 1493 befinden sich jetzt beide in Leipzig, und das Grazer Exemplar hat sich als Dürers Original erwiesen.

Die Kaesersche Kunsthandlung hat das Werk prächtig ausgestattet, so daß sich dasselbe den neueren Publikationen ähnlicher Art würdig anreiht.

J. **Krsnjavi.**

Notizen.

* Originalwerke von Skopas hatten sich bisher nicht nachweisen lassen, und auch in Wiederholungen seiner Skulpturen aus späterer Zeit war der Stil des Meisters nicht mit Sicherheit zu erkennen gewesen. Diese Lücke ist jetzt durch die Auffindung der Fragmente aus den Giebelgruppen des Tempels zu Tegea in erwünschter Weise ausgefüllt. Wir haben den von Dr. Treu darüber in der Berliner Archäologischen Gesellschaft erstatteten Bericht bereits in Nr. 31 der Kunst-Chronik, Sp. 499 auszugsweise mitgeteilt und lassen hier eine Abbildung des „schmerzlich aufblickenden, lebensgroßen Jünglingskopfes“ folgen, welche eine von C. L. Becker angefertigte Radirung auf Taf. XIV der „Mitteilungen des deutschen archäol. Instituts in Athen“ (1881) heliotypisch genau wiedergiebt. — Bekanntlich war es nach dem Berichte des Pausanias (VIII, 45, 4—7) Skopas, welcher das berühmte Heiligtum der Athena Alea zu Tegea nach dem Brande von 395 v. Chr. wieder aufbaute und, wie wir voraussetzen dürfen, auch den plastischen Schmuck der beiden Giebel arbeitete, den uns Pausanius kurz beschreibt. Im vorderen Giebel war die kalydonische Jagd dargestellt; der Eber und ihm zunächst Atalante, Meleager und Theseus nahmen die Mitte der aus 15 Gestalten bestehenden Komposition ein. Den Giebel der Rückseite füllte die Schlacht des Telephos mit Achill am mysischen Kaïkos. Daß die in Piali bei Tripolitza gefundenen Stücke in der That unzweifelhaft von den Giebelgruppen des Skopas stammen, geht aus folgenden Thatsachen mit voller Sicherheit hervor: 1. aus dem Fundorte in der unmittelbaren Umgebung des Athenatempels; 2. aus dem Faktum, daß sich unter den Funden ein Eberkopf befand, den man unter diesen Umständen mit Sicherheit auf die kalydonische Jagd beziehen konnte; 3. daraus, daß die Köpfe an der einen, also der Giebelwand zugewendeten, Seite nur aus dem Rohen gearbeitet waren, ganz wie die olympischen Giebelköpfe; 4. daraus, daß an ihnen der Scheitel abgemeißelt war, was ebenfalls auf die Raumnot unter der Giebelschräge hinweist; 5. aus dem Material: es ist derselbe Marmor von Dolianá, aus dem der Tempel selbst erbaut ist; 6. aus den lebensgroßen Proportionen, welche genau zu den Dimensionen des Giebels stimmen; 7. aus dem Stil der Köpfe, der dieselben deutlich in das 4. Jahrhundert, also die Epoche des Tempelbaues verweist. So ergiebt sich denn ihre Herkunft von Skopas nach allen Seiten als durchaus gesichert. Die von Dr. Treu über die Stileigentümlichkeiten der Fundstücke ge-

äußerten Bemerkungen haben wir neulich schon im wesentlichen mitgeteilt. Als besonders charakteristisch für die Eigenart des Künstlers bezeichnete der Vortragende die stark gewölbten Stirnbuckel, das energisch vorgebaute Untergesicht, die voll aufgeschlagenen herrlich großen Augen, überhaupt die Durchsättigung der ganzen Formgebung mit einem leidenschaftlichen, ergreifenden Pathos. Hierin liegt ja recht eigentlich das Neue, das Skopas in die griechische Kunst eingeführt. — Es sei uns gestattet, auf zwei kleine Terrakottaköpfe der Münchener



1/3 d. wirkl. Gr.

Aus den tegeatischen Giebelskulpturen des Skopas.

Sammlung hinzuweisen (Lützow, Münchener Antiken, Taf. 1 und 33), welche in Formengebung und Ausdruck mit den tegeatischen Funden übereinstimmen. Wenn der männliche Kopf in München, wie man nach seiner Verwandtschaft mit dem Triton der berühmten Vatikanischen Gruppe (Mus. Pio-Clem. I, 34) angenommen hat, dem Poseidonischen Kreise angehört, so stimmt auch diese Deutung für den Zusammenhang mit Skopas, unter dessen Hauptschöpfungen bekanntlich ein Zug von Meergöttern und Seetieren genannt wird.

Christus am Kreuz von Roger van der Weyden. Die beifolgende Radirung reproduzirt ein Gemälde von Roger van der Weyden, welches sich bis vor wenigen Jahren in einer kleinen Kirche auf der Insel Malta befand, dann in den Besitz des Direktors der Kupferstichsammlung des Berliner Museums, Herrn Friedrich Lippmann gelangte und gegenwärtig Eigentum der Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien ist. Es gehört zu den besten Werken, die von der Hand Rogers auf uns gekommen sind, ist vollkommen intakt und unbeschädigt, in köstliches Juwel altflandrischer Malerei. Es fordert unwillkürlich zu einem Vergleiche mit dem Flügelaltare desselben Meisters in der kaiserlichen Galerie in Wien heraus, dem es an Delikatesse der Ausführung in keiner Weise nachsteht. Die Komposition des letzteren Bildes ist reicher, die Farbe noch glühender und wärmer, die Gestalten erscheinen tiefer durchgebildet, und demnach unterliegt es kaum einem Zweifel, daß das vorliegende Bild seiner Entstehung nach älter sein muß als das der Wiener Galerie. Auffallende Unterschiede offenbaren sich bei einem eingehenderen Vergleich in dem Heiland am Kreuze. In dem vorliegen-

den Bilde ist der Körper erstarrt, in jenem der kaiserlichen Galerie ist er wie vom Todeskampfe erfaßt, als wenn sich der Leichnam noch im Schmerze krümmen würde. Das Haupt fällt tiefer auf die rechte Schulter und der Körper erscheint länger, das Lendentuch, welches hier in einen Knoten verschlungen erscheint, flattert dort zu beiden Seiten in den Lüften. Höchst auffallend ist die Ähnlichkeit der Physiognomie der Maria hier mit der Maria auf dem linken Seitenflügel des Galeriebildes. In beiden Bildern zeigt die Behandlung der Landschaft die größte Ähnlichkeit, aber die Stadt im Hintergrunde ist jedesmal eine andere. Maria trägt hier ein blaugrünes Gewand, Johannes den bekannten blaßroten Mantel. Bemerkenswert ist der Faltenwurf im Gewande des Johannes. Nicht minder instruktiv ist ein Vergleich des Bildes mit dem sogenannten großen Kreuz von Martin Schongauer (W. 10), welches Blatt unter dem Einflusse und in Nachahmung derartiger Rogerscher Kompositionen gestochen wurde. Hier wird der Unterschied in der Bildung der Hände der beiden Meister und die Abweichung in der Bildung der Physiognomie des Johannes auffällig, während die Maria noch ganz das Gepräge Rogerscher Madonnen trägt, und auch der sterbende Heiland an dessen Auffassung gemahnt. — Zum Schlusse wollen wir noch auf den jungen Künstler, Herrn Jakob Groh, einen Schüler Professor Ungers und der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums in Wien, hinweisen, der die vorliegende Reproduktion radirt hat, und dessen Nadel ein ungewöhnliches Geschick verrät, derartige Feinheiten malerischer Technik, wie sie das vorliegende Bild Rogers bietet, ohne Härte wiederzugeben.

A. v. Wurzbach.

Räubers „Pferdehandel", Radirung von Wilh. Krauskopf. Wilhelm Karl Räuber, einer der tüchtigsten Vertreter des historischen Genres in München, ward am 11. Juli 1849 in Marienwerder geboren, besuchte 1869 und 1870 die Akademie zu Königsberg, ging 1871 nach München und bildete sich daselbst weiter in der Diez-Schule. Nachdem 1879 sein „Jagdrecht" Aufsehen erregt, folgten 1880 sein „Auf Schleichwegen", 1881 seine „Rast" und 1882 seine „Landpartie", welche sämtlich in diesen Blättern besprochen wurden. Sein jüngstes Bild ist eine „Scene vor der Schenke". Nicht minder lebensvoll erweist sich der von Krauskopf radirte „Pferdehandel". Der unseren Lesern wohlbekannte Radirer Wilhelm Krauskopf ist am 30. Juni 1847 in Zerbst geboren, erlernte die Anfangsgründe der Kunst bei Neubürger in Dessau, ward dann Schüler der Brüder Stichel zu Reichenberg in Böhmen, ging hierauf nach Nürnberg zu J. C. Raab, in dessen ausgezeichneter Schule er namhafte Fortschritte machte, focht dann im Feldzuge von 1870 und 1871 mit gegen Frankreich und kehrte darauf zu Raab zurück, der inzwischen an die Münchener Akademie berufen worden war. Unter seiner Leitung stach Krauskopf u. a. „Die lustigen Weiber von Windsor" nach Wilh. Lindenschmit, dann das Porträt des großen Kurfürsten nach Adrian Hannemann. In der letzten Zeit führt Krauskopf mit Vorliebe und Geschick die Nadel, mit welcher er die Eigentümlichkeit der von ihm gewählten Vorbilder trefflich wiederzugeben weiß. Gerade Wilh. Karl Räuber hätte unter den jüngeren Radirern kaum einen bessern Interpreten finden können.

Carl Albert Regnet.





W. Räuber pinx. W. Krauskopf sculp.

DER PFERDEHANDEL

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig. Druck von Fr. Felsing. München.





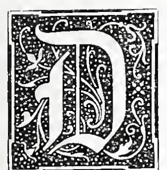
Fr. Rumpler pinx. Fr. Böttcher sculps.

SCHMEICHELKÄTZCHEN.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von Fr. Felsing in München.



Das Bühnenweihefestspiel von Bayreuth.



Die scenischen Aufführungen der dramatischen Werke Richard Wagners in Bayreuth haben eine weit innigere Beziehung zur bildenden Kunst als irgend ein anderes, bis jetzt in der modernen Theatergeschichte erlebtes Bühnenspiel. Man wird behaupten dürfen, daß sich die Wirkung der Kunstwerke Wagners aus drei gleichgewichtigen Potenzen zusammensetzt, der dramatisch-poetischen, der musikalischen und der scenisch-malerischen. Da diese drei Kräfte jedoch zu einer einheitlichen Gesamtwirkung aufs engste verbunden erscheinen, so ist es nicht wohl möglich, bei Besprechung der malerischen Bedeutung der Werke, welche uns hier vor allem angeht, die beiden anderen völlig außer Auge zu lassen. Man würde namentlich denen unverständlich bleiben, welche die Schöpfungen des Meisters gar nicht, oder nur durch die unzulängliche Vermittelung unserer Durchschnitts-Regisseure und Direktoren, z. B. des an der Königlichen Oper in Berlin thätigen Intendanten, kennen gelernt haben.

Jegliche Kunst will uns in ihrer besondern Weise etwas sagen; aber Kunst wird sie eben dadurch, daß sie die gemeinen, alltäglichen Ausdrucksformen verschmäht, und uns das, was sie uns zu sagen hat, in der dem Gegenstande entsprechendsten, schönsten, edelsten Form mitteilt. Somit wird schon der Handarbeiter, wenn er uns die Erzeugnisse seines Fleißes in einer zweckgemäßen, verständlich-ansprechenden, edlen Form anbietet, zum Künstler. Aber freilich steht er nur erst in der Peripherie des großen Bezirkes, in dessen Centrum uns stets engere Kreise führen. Das Interessanteste für den Menschen bleibt der Mensch. Die Gedanken, Träume, Ideen, Phantasien, welche das Gehirn des Menschen bewegen, die Wonnen und Schmerzen, die Leidenschaft und Sehnsucht, welche sein Herz ergreifen, wie er durch Ringen und Kämpfen zum Siege oder Tode geführt und durch die Hölle des Zweifels, durch das Paradies der Werdelust und der Schöpfungskraft getrieben wird: das sind die Probleme, nach denen die tiefsten Künstlernaturen immer und immer von neuem verlangend sich wenden werden. Nach welcher Form sie hier greifen, um uns zu ihren Vertrauten zu machen, das hängt von der Begabung ihrer Nation oder von ihren persönlichen Anlagen ab. Die Hindus wählten zu diesem Zwecke die Erzählung und das Drama als die ihnen gemäßesten Ausdrucksformen; die Griechen haben uns vorwiegend durch die Plastik und die Tragödie den tiefsten philosophischen Gehalt ihres Wesens zu offenbaren gewußt; bei den Romanen tritt an Stelle derselben eben der „Roman" und die Malerei; wir Germanen sind, soweit wir es verfolgen können, von Anfang an Poeten gewesen. Großartige Dichtungen tiefsinnigen Inhaltes waren uns bereits gelungen, als wir bei den Romanen in die Schule gingen, um lernbegierig und eifrig allmählich von ihnen das Bauen, Meißeln, Malen 2c. zu lernen. An mehr als einer Stelle erreichten die Schüler ihre Vorbilder und gingen stolzen Mutes ihren eigenen Pfad. Aber schon die Urenkel der Zeitgenossen Dürers und Holbeins erlebten die radikale

Zerstörung deutscher Kunstübung, welche in den von unserer Nation losgelösten Stämmen der Fläminger und Niederländer zu derselben Zeit die wunderbarsten Blüten trieb. Nach dem dreißigjährigen Kriege war dem schwer gemißhandelten Volke die Kunst der Farbe und der Form, ja selbst die Kunst der Rede genommen, und wir hätten in unserer Qual verstummen müssen, hätte nicht ein Gott uns ein neues Mittel gegeben, zu sagen, was wir leiden.

Die Entstehung der deutschen Musik im zweiten Menschenalter nach dem dreißigjährigen Kriege kann man mit dem oft beobachteten physiologischen Vorgange vergleichen, kraft dessen die Heilkraft der Natur für ein zerstörtes Organ einen Ersatz schafft, oder ein schon vorhandenes zur Aushilfe verstärkt. Während aber die deutsche Musik ihren erstaunlichen Entwickelungsgang von Sebastian Bach bis auf Mozart und Beethoven durchmacht, erstarkt auch der Genius der deutschen Sprache und die deutsche Dichtkraft. Der größte deutsche Dichter und das größte musikalische Genie unseres Volkes sind Zeitgenossen. Beide haben uns, abgesehen von ihren sonstigen Schöpfungen, je ein Werk hinterlassen, welches die Summe ihrer gesamten künstlerischen und — das Wort wird nicht mißverstanden werden — philosophischen Weltauffassung enthält. Der „Faust" und die Neunte Sinfonie sind universale Kunstwerke; in ihnen wollen die Künstler uns das Ganze des menschlichen Lebens und Leidens mit den jedesmaligen Mitteln ihrer Kunst anschaulich machen. Aber beide glaubten mit den rein poetischen oder musikalischen Formen allein nicht mehr auskommen zu können; Beethoven nimmt im vierten Satze des genannten Werkes das Wort zu Hilfe, und Goethe's „Faust" verliert sich am Schlusse des zweiten Teiles ins Musikalische oder, wie man sich auszudrücken pflegt, ins „Opernhafte". Denn allerdings kannte man damals nur eine Form des Zusammenwirkens von Poesie und Musik in der dramatischen Kunst, die Oper. Namen und Ursprung dieser Kunstform sind nicht deutsch; von den Wälschen haben wir sie, wie so manches Gute und so manches Schlechte, übernommen. Was aus dieser Form zu machen war, zeigen am besten die drei großen Opern Mozarts. So vollkommen in diesen dreien, vor allem im Don Juan, der musikalische Gehalt ist, die Form selbst erweist sich als eine nicht ausreichende. Gerade beim Don Juan wird jeder Unbefangene ein Gefühl haben von der Nichtkongruenz zwischen poetischer Form und musikalischem Gehalt: das Gefäß vermag den überreichen Inhalt nicht zu fassen. Somit deutet auch die deutsche Oper auf eine neue Kunstform hin, deren Erreichung wir im „Kunstwerke der Zukunft" erkennen dürfen. Wagner löst das Problem, welchem Goethe, Beethoven, Mozart, ein Jeder von ihnen in seiner Weise, mehr oder minder klar auf der Spur waren, er schafft aus dramatischer Poesie und dramatischer Musik etwas neues Drittes, indem er Wort und Ton, Vers und Melodie in eine so völlige Übereinstimmung bringt, wie etwa der Maler Zeichnung und Kolorit, der Bildhauer Form und Farbe, so daß wir diese beiden nur noch theoretisch, aber nicht mehr im Genusse in Wirklichkeit auseinander halten können.

Bis hierher ist das „Kunstwerk der Zukunft", das „musikalische Drama", des Meisters eigenstes und alleiniges Werk. Um es plastisch in die Erscheinung treten zu lassen, bedarf er nicht nur der Mithilfe zahlreicher ausübender Künstler (Musiker, Sänger, Schauspieler ꝛc.), sondern auch der Mitwirkung der bildenden Kunst. Dem Maler der Dekorationen kann er wohl Wünsche äußern und Andeutungen geben, aber das Wesentliche muß er schließlich ihm selbst überlassen. Ferner bedarf Wagner für seine dramatische Kunst auch ein neues Theater, da die schon bestehenden sich dazu als mehr oder weniger untauglich erwiesen.

Über die letzterwähnten Reformen ist bereits früher wiederholt und neuerdings gelegentlich der Ringtheater-Katastrophe in Wien und der ihr folgenden Epidemie von Theaterbränden viel gesprochen und geschrieben worden. Es genügt hier, auf die wesentlichen Hauptvorzüge der von Wagner veranlaßten Neuerungen noch einmal kurz hinzuweisen. Der von dem Scenenraum getrennte Zuschauerraum bildet eine amphitheatralisch emporsteigende Raumeinheit. Hierdurch wird das Gewirr von Treppen, Thüren und Korridoren, Logen und Balkons rc. vermieden. Je vier Reihen gelangen nach beiden Seiten hin durch eine besondere Thür unmittelbar ins Freie; die Gefahr bei einem etwa entstehenden Feuer wird somit auf ein Minimum reduzirt. Gleichzeitig aber fallen die unangenehmen Rang- und Klassenunterschiede weg: vor dem Kunstwerke sind wir alle Pairs; mindestens sollten Geldbeutel und bürgerlicher Rang hier nicht mitzusprechen haben. Indessen ist, dem loyalen Sinne der Deutschen entsprechend, eine besondere, an den oberen Teil des Zuschauerraums sich anschließende Loge für Fürsten und den intimsten Freundeskreis des Meisters angefügt. Das Orchester ist so tief gesetzt, daß es für die Zuschauer unsichtbar wird. Hierdurch wird einerseits die Wirkung des Klanges in unglaublicher Weise veredelt und verschönt, andererseits dem Publikum der unerträgliche Anblick des mit Hand und Mund arbeitenden Orchesters und des gestikulirenden Dirigenten erspart. Dem Theater auch von Außen die entsprechende Kunstform zu geben, haben die Mittel nicht ausgereicht. Der Eindruck, welchen der innere Raum hervorbringt, ist ein angenehm einfacher, wohlthuend ruhiger. Die Seitenwände sind durch vorspringende Mauerteile mit korinthischen Säulen gegliedert, zwischen denen die Ausgänge angebracht sind und auf denen die gerade ausreichenden ca. 150 Glasflammen ein angenehmes oberes Seitenlicht verbreiten. Der Mangel eines jener beängstigenden Riesenkronleuchter in der Mitte des Raumes erscheint als ein besonderer Vorzug. Die Rückwand, in welcher die oben bezeichneten Logen angebracht sind, ist durch eine zweigeschossige Pilasterordnung gegliedert; das obere Geschoß, eine Attika, enthält die Logen für Freiplätze. Die Decke ist als ein über Stangen ausgespanntes Velum behandelt. Allerorts ist überflüssiger Schmuck vermieden. Auch die Gardine ist, ihrem Zwecke, nur zu verhüllen und abzuschließen, entsprechend, schmucklos behandelt. Der Zuschauer soll in dem ernsten, einfachen Raume von jeder Verwirrung fern gehalten, gesammelt werden, und in der That wird die so notwendige Vorbereitung zum Genusse echter Kunst auch durch diesen Raum mit bewirkt. Weit wichtiger ist freilich die völlige Isolirung, jene so erquickliche Loslösung von der Werkeltagsstimmung, welche Wagner durch Verlegung des Theaters in die kleine oberfränkische Stadt bewirkt hat.

Ob man sich bei den neuen Theaterbauten endlich einmal die in Bayreuth zur Geltung gelangten und hinreichend bewährten Bauprinzipien zum Muster nehmen, oder ob man in dem alten, schon von Gustav Freitag in der „Technik des Drama's" vor zwanzig Jahren getadelten Schlendrian beharren wird? Man würde gern das erstere annehmen, wenn sich nicht wahrscheinlich auch hier die Trägheit und Unentschlossenheit dem Reformgedanken noch lange hindernd entgegenstellten.

Eine hervorragende Stelle in der Wagnerschen Dramaturgie nimmt das Bild der Scene und die Entwickelung desselben ein. Wagner bedarf, um seine Ideen mitteilen zu können, des geschickten Technikers und des phantasie- und pietätvollen Malers. Daß er für diese beiden Anforderungen Persönlichkeiten gefunden hat, welche der schweren

Aufgabe im höchsten Maße gewachsen sind, ist als ein besonderes Glück zu betrachten. Der Name Karl Brandt's (Darmstadt) ist aufs engste mit den Bayreuther Festspielen verbunden. Leider hat der Tod den verdienten Mann mitten in den Vorbereitungen zum „Parsifal" abberufen; aber sein Sohn Fritz Brandt hat in seinem Sinne weitergearbeitet und die Anordnung der Scenerie zu einer uns bis dahin nicht bekannten Vollkommenheit gebracht.

Zur Herstellung des landschaftlichen und architektonischen Gemäldes, welches den Schauplatz der jedesmaligen Handlung bildet, hat vor allem Paul von Joukowsky beigetragen, ein Maler von hoher Begabung, von liebevoller Vertiefung in seinen Gegenstand und anerkennenswerten, bei unseren Malern nicht immer zu findenden kunstgeschichtlichen Kenntnissen. Joukowsky, von Geburt ein Russe, der seine Studien in Paris, Italien und Deutschland machte, hat, soviel uns bekannt, bis jetzt die Ausstellungen Deutschlands noch nicht beschickt; so ist sein Name über den kleineren Kreis der Freunde und der Besucher der Festspiele hinaus nur wenig bekannt geworden. Was wir aber von ihm außer den Entwürfen zum „Parsifal" gesehen haben, eine Pietà und einige Porträts, rechtfertigen unser Lob vollkommen.

Die Parsifalscenerie verdankt ihm vier Entwürfe, welche sich in folgender Weise in den dramatischen Gang des Stückes einfügen. Beim Beginn des ersten Aktes finden wir Gurnemanz in einem Walde, dessen Hintergrund durch den heiligen See gebildet wird. Die Wiedergabe dieser Waldlandschaft ist von größter Glaubwürdigkeit und geheimnisvoller Naturstimmung. Die mächtigen Eichenstämme, der dichte Schatten der Zweige, die wahrhafte und tiefe Perspektive des Sees, — alles harmonirt aufs wohlthuendste mit dem Charakter der Handlung und der Musik. Es kann uns nicht einfallen, hier etwas anders wünschen zu wollen. Die Übertragung des Joukowsky'schen Entwurfes auf die Scenerie ist eine glückliche und dem Werke günstige gewesen. — Mitten im ersten Akte verwandelt sich die Scenerie auf eine eigentümliche, der Sage angemessene Weise. Zum heiligen Grale führt kein Weg durch das Land, „und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht' geleiten". Es macht einen zauberischen Eindruck, wenn sich die Bühne von links nach rechts in unmerklicher Weise verwandelt, so daß der Wald allmählich in eine Felsenlandschaft, diese in eine ernste burgähnliche Architektur übergeht, aus welcher sich dann durch Versinken der letztern das Innere des Gralstempels entwickelt. Gurnemanz, welcher mit Parsifal diese Veränderung erlebt, deutet den symbolisch-metaphysischen Vorgang derselben an, indem er zu seinem staunenden Gefährten sagt: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit".

Wir blicken nun in das Innere des Gralstempels hinein, welcher ebenfalls von Joukowsky entworfen und mit geringen Modifikationen von den Gebrüdern Brückner (Koburg) auf die Bühne übertragen worden ist. Die eben beschriebene scenische Verwandlung war das äußerst gelungene Werk Fritz Brandt's. Joukowsky hat sich den Gralstempel als eine achteckige Kuppel italienisch-romanischen Stiles mit byzantinischen und arabischen Anklängen gedacht. Die acht Seiten werden zu ebener Erde durch vier größere und ebensoviele kleinere Bogenöffnungen gebildet, welche auf eine dem Zuschauer sichtbare Vorhalle hinführen, während sich rückwärts noch eine weitere Perspektive öffnet. Auf diese acht Bogenöffnungen setzt sich eine Galerie, über welcher sich das blau grundirte, mit leuchtenden Sternen besäete Kuppelgewölbe erhebt; die Spitze desselben, welche den ganzen Raum mit reichlichem Oberlichte versieht, ist dem

Zuschauer natürlich nicht sichtbar. An die dem Zuschauerraum gegenüberliegende Bogenöffnung schließt sich eine halbrunde Apsis an, welche nach hinten durch zierliche Säulen mit überhöhtem Halbkreisbogen geschlossen wird. Vor dieser Apsis steht der Altar, auf welchen der Gralsschrein gestellt wird. Der von Joukowsky angefertigte, reich mit Edelsteinen 2c. besetzte, überaus stilvolle und anmutige Reliquienschrein romanischen Charakters war leider etwas zu schwer geraten, so daß er nicht verwendet werden konnte. An seine Stelle ist ein nichtssagendes, in die Architektur des Ganzen wenig passendes Gerät getreten, von welchem der Zuschauer wenig sieht. Der Gral ist als ein hohes Gefäß mit halbrunder, krystallener Schale gebildet, welche durch elektrisches, mittels einer kaum erkennbaren Leitung hineingeführtes Licht eine glühendrote Färbung erhält: ein überaus wirkungsvoller, dem Ernst der Scene entsprechender Anblick. Die Wandflächen über den auf Bündelpfeilern ruhenden runden Scheidbögen, sowie diese selbst, sind reich mosaicirt; ebenso ist der Fußboden durch Mosaik gebildet. Es scheint, daß der erfahrene Maler sich hier besonders die altchristlichen Bauten Ravenna's und Palermo's zum Vorbild genommen hat. —

Parsifal hat in der Gralsburg geweilt, aber durch sein thörichtes Schweigen sein und des Amfortas' Heil verscherzt. Er wird aus dem Heiligtum verstoßen, um unmittelbar darauf in die stärkste sinnliche Versuchung gebracht zu werden. Der Widerstand, welchen er derselben in seiner „thörichten Reinheit" zu leisten weiß, bildet den Inhalt des zweiten kürzeren Aktes. Das erste Bild dieses Aktes, der Zauberturm Klingsors von Innen, läßt uns den durch Dichtung und Zusammenhang hier gebotenen arabischen Stil vermissen. Die Wagnersche Dichtung betont den Gegensatz zwischen dem üppig weltlichen Heidentum der spanischen Araber und der asketischen Lebensweise der christlichen Ritter; auch tritt uns ganz sachgemäß das Schloß Klingsors in dem nächsten Bilde als ein Bau rein arabischen Stiles entgegen. Es ist somit nicht verständlich, warum für den Turm die nordisch-romanischen Profanbauten maßgebend gewesen sind. Dieses Bild hat die Gebrüder Brückner in Koburg zu Urhebern. Das hierauf folgende zweite Tableau des zweiten Aktes, Klingsors Zaubergarten mit reicher subtropischer Vegetation und märchenhaft üppiger Blumenpracht, links durch den Schloßbau arabischen Stils begrenzt, war wohl die schwierigste der dem Maler hier gestellten Aufgaben. Die fünf von Joukowsky entworfenen Skizzen zu dem Garten verraten den Fleiß, den der unermüdliche Künstler diesem Teil seiner Aufgabe gewidmet hat; einige von diesen Entwürfen sind in hohem Grade ansprechend; aber bei der Übertragung auf die Bühne zeigten sich gerade hier nicht unerhebliche Schwierigkeiten. In dem Gewirr von Dattelpalmen, Bananen, mächtigen Kakteen, Schlingpflanzen, männergroßen Wunderblumen u. s. w. mußte ein entsprechender Raum für die Handlung gelassen werden. Hier versuchen die „teuflisch holden Frauen" die verwirrten Gralsritter zu „böser Lust und Höllengrauen" zu verlocken. Das Zusammenwirken der arabischen Schloßfassade mit einer offenen Galerie und der Blumenpracht ist ein geradezu märchenhaftes, der Eindruck des Gesamtbildes ist ein fast unheimlich zauberischer, so daß man das Staunen Parsifals, weil man es selbst empfindet, sehr wohl versteht. Bei der Auswahl der Farben ist dem Rot in seinen verschiedenen Arten eine dominirende Rolle zugefallen. Einige haben wohl daran Anstoß genommen; indessen stimmt es doch in den Charakter des Bildes; auch ist es schwer, das Blau dem Gaslicht richtig anzupassen und Weiß oder Gelb durften erst recht nicht vorherrschen. —

Durch das tief empfundene Mitleid mit dem totwunden Amfortas „wissend“, fast hellsehend gemacht, vermag Parsifal der höllischen Versuchung Klingsors, welcher bis jetzt alle, auch Amfortas selbst, erlegen sind, zu widerstehen. Er kann somit die geraubte heilige Lanze von Klingsor zurückerobern, um dann nach jahrelangen Irrungen und schmerzlichem Suchen die Gralsburg wiederzufinden und die verzauberte Kundry und den leidenden Amfortas zu erlösen.

Die Befreiung dieser Beiden führt uns der mehrere Jahre später fallende dritte Akt vor Augen. Im Gebiete der Gralsburg auf einer bunten blumenreichen Aue finden wir an einem Charfreitagmorgen den greisen Gurnemanz, Kundry und Parsifal. Der Entwurf zu dieser blumengeschmückten Wiese ist eine wohlgelungene, farbenprächtige und harmonische Leistung Joukowskys, — die Übertragung auf die Scene läßt indessen das Original sehr beträchtlich hinter sich, ja dieses Tableau bildet entschieden den wenigst glücklichen Teil der sonst so gelungenen und meisterhaften Inscenirung. Die Wiesenfläche wird auf der Bühne zu einer bunten, fast unterscheidungslosen Masse, die Farbenwirkung derselben ist eine unklare und unbefriedigende. Der Übergang von der Dekoration des Vordergrundes zu dem gemalten Hintergrunde ist kein unmerklicher, sondern ziemlich hart und bemerkbar. Die heilige Quelle, ein wesentliches Requisit dieser Scene, ist hinter einer Dekoration versteckt und nicht sichtbar.

Dem ursprünglichen Plane zufolge sollte diese Blumenaue durch eine allmähliche Wandeldekoration (wie im ersten Akte) in den Kuppelbau der Gralsburg übergehen. Indessen ergaben sich Schwierigkeiten, welche es wünschenswert erscheinen ließen, diese Verwandlung hinter der geschlossenen Gardine vorgehen zu lassen: ein entschiedener Abbruch der malerischen Wirkung, welcher vielleicht bei einer späteren Inscenirung wieder ausgeglichen werden kann.

Das letzte der sechs großartigen Bilder, welche der Dichter an unserem Auge vorübergehen läßt, ist abermalen das Innere der Gralsburg, ganz wie im zweiten Teile des ersten Aktes, nur daß die Tische der Gralsritter fehlen. Von ergreifender Wirkung ist der hierbei aus der Spitze der Kuppel auf den neuen Gralskönig herabfallende (elektrische) Glorienschein, als Parsifal den in Purpurlicht erglühenden Gral in die Hand nimmt und schwingt. —

Die Anordnung der Tracht ist gleichfalls das wohlgelungene Werk Joukowsky's, der hier den Ideen Wagners folgte. Ausgeführt sind die Kostüme sowie die sonstigen Requisiten von Plettung und Schwab in Frankfurt a/M. Die Ritter und Knappen vom heiligen Gral, Männer in den Jahren der Kraft, meist mit langem blonden Gelock, tragen Sandalen, ein hemdähnliches Untergewand von gebrochenem, ins Stahlgraue spielendem Blau, um die Hüften mit dem ledernen Schwertgurte gegürtet, darüber wallende Mäntel von einem mattroten, fast ziegelfarbenen Stoffe, auf deren rechte Brustseite eine flatternde weiße Taube gestickt ist. Wagner hatte ursprünglich die Tracht der Gralsritter ähnlich der der Tempelherren festgesetzt: weiße Waffenröcke und Mäntel, versprach sich dann aber, und mit Recht, von der neuen Anordnung eine bessere malerische Wirkung. Die Kopfbedeckung der Ritter wird im ersten Akte durch Kappen von der Farbe der Mäntel, im dritten durch eiserne Sturmhauben gebildet. Die Blumenmädchen des zweiten Aktes, die von Klingsor geschaffenen, in seinem Dienste stehenden Verführerinnen, sind in einer ansprechenden, aus Blumen und Blättern gebildeten Tracht dargestellt. Ihre Bewegungen, ihr Zusammenwirken, ihre Gruppirungen waren

meisterhaft angeordnet und einstudirt: was wir da sehen, erscheint in der That als Zauberei. Kundry ist im ersten Akte ein hexenhaft wildes, mit Lumpen bekleidetes Zauberweib; im zweiten Akte sehen wir sie als verführerisch schöne Frau im üppigsten orientalischen Schmuck und Gewande; im dritten erscheint sie als fromme Büßerin im braunen Kleide mit aufgelöstem Haar.

Die so entstandenen Bilder, in ihrem Zusammenwirken von Natur, Architektur und wohlgruppirten Menschen, sind Kunstwerke von hohem malerischen Wert, deren Eindruck durch die glückliche äußere Anordnung der einzelnen Persönlichkeiten außerordentlich gehoben wird. Hierauf ist denn auch offenbar viel Nachdenken und ganz besonderer Fleiß verwandt worden. Schon einzelne Figuren, wie die des Gurnemanz und der Kundry haben sehr bestimmte malerische Bedeutung. Vor allem muß aber die stilvoll anmutige Erscheinung des Knappen erwähnt werden, welcher bestimmt ist, den Gralsschrein zu tragen und das Heiligtum zu enthüllen. Diese liebliche Figur scheint soeben aus einem Altarblatte Giovanni Bellini's herausgestiegen zu sein. Ferner bieten sich unseren Augen einige Gruppen dar, welche als höchst gelungene, stilvolle lebende Bilder bezeichnet werden dürfen. Gerade das erste Bild des ersten Aktes, das Morgengebet, welches der greise Gurnemanz inmitten der beiden jugendlichen Knappen, von der aufgehenden Sonne beleuchtet, knieend abhält, ist in der Umgebung der schon beschriebenen Waldlandschaft das Schönste und Herzgewinnendste, was man sich denken mag. Hier kann der Landschafts- und Figurenmaler lernen! Ganz besonders verdienen diejenigen von den Mitwirkenden anerkannt zu werden, welche solche Wirkungen durch ihre Bewegungen, ihre Haltung und ihr Spiel erst erreichen ließen. Hier ist es billig, die Namen Jägers (Parsifal), Scaria's (Gurnemanz), der Marianne Brandt (Kundry) und Hills (Klingsor) allen anderen voran zu nennen. Jägers Auffassung des Parsifal geht weit über das hinaus, was man sich so gewöhnlich als Bühnenkunst denkt: es ist eine völlige Vertiefung in das Werk, ein Stück philosophischer Kunstleistung im besten Sinne des Wortes. Jäger und Scaria sind denkende Künstler.

Überhaupt mag das anerkennenswerte Bestreben rühmend hervorgehoben werden, daß in der ganzen Aufführung die unnatürlich gespreizten, unschönen Manieren, denen ein großer Teil unserer Bühnenkünstler verfallen ist, glücklich abgethan scheinen. Das Wesen der echten Kunst: vereinfachte, veredelte, verklärte Natur, kommt auf der Bayreuther Bühne nach Möglichkeit wieder zur Geltung. Nur einzelne Rückfälle in die alten Bühnenunarten treten hier und da wieder hervor. Im übrigen ist der lebendige Mensch durch Haltung, Bewegung, Ausdruck, Tracht und Beleuchtung zum Kunstwerk geworden. Das Theater arbeitet hier völlig im Dienste der bildenden Kunst. Wo hätten wir in Deutschland etwas dem Ähnliches?

Die Anordnung des ganzen Apparates rührt von Richard Wagner selbst her; das Lob für die Einübung und Ausführung gebührt Richard Fricke aus Dessau.

Wenn wir den „Ring des Nibelungen" als das poetische und musikalische Glaubensbekenntnis Richard Wagners bezeichnen können, so haben wir in „Parsifal" sein Testament. Schwerlich wird sich Wagner noch an die Bearbeitung eines neuen dramatischen Stoffes machen; der Abschluß aber dieser Künstlerlaufbahn ist großartiger und weihevoller als irgend einer, den wir kennen.

Bernhard Förster.

Die St. Georgskirche zu Dinkelsbühl.

Von C. Th. Pohlig.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)



Der Eindruck, den das Innere der Kirche auf den Beschauer hervorbringt, ist wahrhaft imposant. Ein Meer von Licht ergießt sich durch die zahlreichen hohen Fenster in die stattlichen Räume. Majestätisch steigen die 22 Bündelpfeiler empor, deren abzweigende Gewölberippen im Verein mit denen der 29 Wandpfeiler ein Netz von spielenden Sternmustern bilden. Den erhebendsten Anblick bietet ein Blick auf den Chor (Fig. 5) mit den sich eröffnenden Durchsichten auf den Chorumgang. Der dreiseitige Abschluß des inneren Chores und der sechsseitige der Umfassungsmauer bringen es mit sich, daß hinter dem Mittelbogen des inneren Chorhauptes ein Wandpfeiler den äußersten Abschluß bildet, infolgedessen eine prächtige Durchsicht auf die fächerartig aufsteigenden Gewölberippen der Wandpfeiler entsteht. Als eigentlicher Chor ist der Raum zwischen den zehn letzten Bündelpfeilern um sechs Stufen und weiter hinten am Hochaltar um weitere vier Stufen erhöht, während die hohen Seitenschiffe auf gleicher Grundebene mit dem Langhaus als grandioser Umgang um den Chor gezogen sind. Durch den erwähnten dreiseitigen Abschluß des Chorhauptes und den sechsseitigen des Umgangs, wo also den vier Schlußpfeilern des ersteren sieben Wandpfeiler entsprechen, wird eine eigene Kombination der Gewölbeführung bedingt, die hier in sehr origineller Weise gelöst ist. Von den vier Schlußpfeilern sind nämlich Querrippen zum ersten, dritten, fünften und siebenten Wandpfeiler gespannt — vergleiche den Grundplan (Fig. 1), — so daß hierdurch drei Fünfecke entstehen, innerhalb welcher von jedem Schlußpfeiler je eine Diagonalrippe auf den mittleren Wandpfeiler (wodurch jedes Fünfeck in drei Dreiecke zerlegt wird) und außerdem je eine weitere Rippe auf die äußeren Wandpfeiler der Fünfecke führt.

Die Pfeiler (Fig. 6a) sind sehr kräftig profilirt und besitzen eine ziemlich bedeutende Stärke, 172 cm in der Längs- und Querrichtung. Das Profil ist aus dem Quadrat entwickelt und zeigt in der Längenrichtung mächtige $^2/_3$ Rundstäbe, neben welchen schmale Plättchen stehen bleiben. Von hier aus folgt je eine Abschrägung unter einem Winkel von 45°. In der Querrichtung ist ein kleinerer Rundstab vorgelegt, zu dessen Seiten zwei kleine Dienste aufsteigen, welche ihrerseits wiederum an die schrägen Flächen anschließen. Der 1 m hohe Sockel ist polygon gestaltet. Die Gewölberippen steigen ohne Vermittelung von Kapitälen aus den Pfeilern auf, oder richtiger gesagt, schneiden an die Pfeiler an, denn die Profilirung derselben, einschließlich der Scheid-

bögen, hat mit den Gliedern und Diensten der Pfeiler nichts gemein. Sie besteht im Wesentlichen aus mehr oder weniger eingezogenen Hohlkehlen mit Plättchen (Fig. 6 b). Dabei sind die Gewölbe so flach gespannt, daß nicht einmal in den Seitenhallen ein vollständiger Spitzbogen, sondern vielmehr ein spitzbogiger Stichbogen zur Anwendung kam, so daß also, da sämtliche Gewölbe gleiche Scheitel- und Stichhöhe haben, die Wölbung der breiten Mittelhalle ungemein flach ausfallen mußte (Fig. 7). Die Schluß-

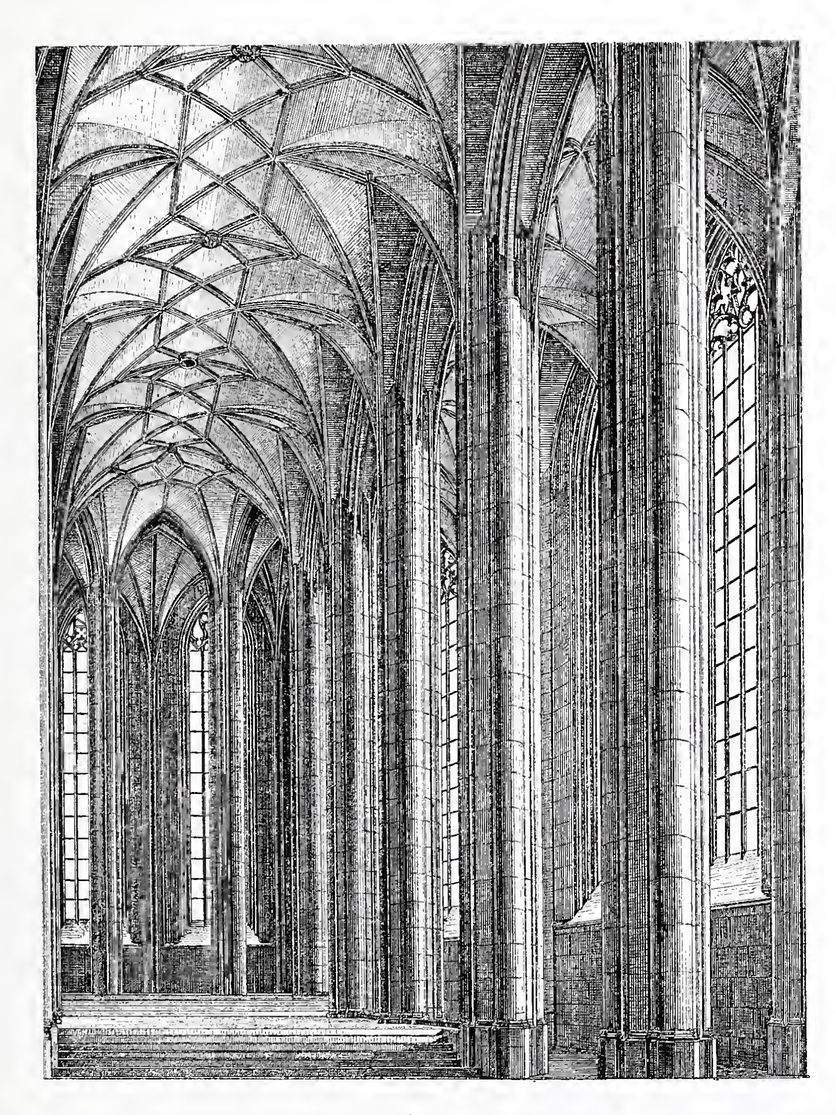


Fig. 5. Choransicht.

steine der Mittelhalle sind mit bemalten Figuren geschmückt und zeigen von Westen nach Osten fortschreitend: St. Vitus im Kessel; Ritter Georg; St. Bartholomäus mit dem Messer; Sta. Ursula mit einem Pfeil; Maria mit dem Jesuskinde; Gott Vater mit der Weltkugel; Christus als Kind, in der Rechten die Weltkugel, in der Linken das Kreuz haltend; der heilige Geist in Gestalt der Taube und als letzter Schlußstein das Wappen Dinkelsbühls, den einköpfigen schwarzen Adler, links und rechts davon auf Durchkreuzungen der Gewölberippen je einen Schild mit drei goldenen Dinkelähren auf

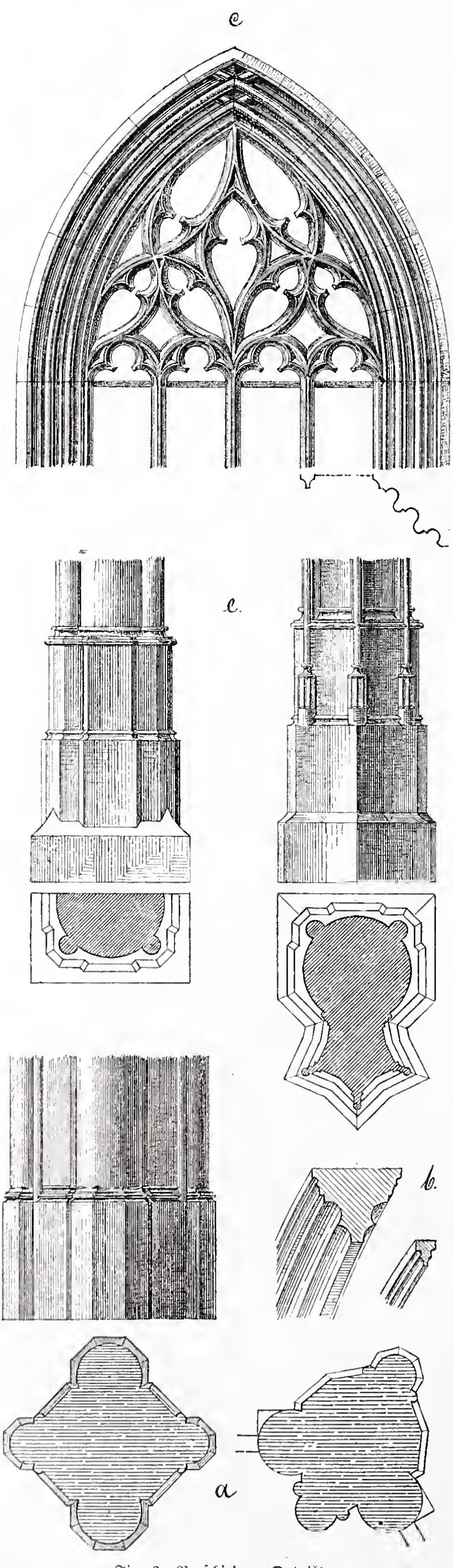


Fig. 6. Verschiedene Details.

silbernen Büheln in rotem Felde. In den Seitenhallen sind an vier Schlußsteinen die Symbole der vier Evangelisten, an den übrigen Rosetten angebracht.

Einen äußerst imposanten Eindruck macht die große Zahl der hohen Spitzbogenfenster (Fig. 9), die eine Fülle von Licht in sämtliche Räume ergießen. Von den 26 Fenstern haben 21 die bedeutende Höhe von 16 m, vom Scheitel des Spitzbogens bis zur Fensterbank gemessen. Die andern fünf, von denen vier über den Portalen und eines an der Westwand über der Orgelempore befindlich, messen $8\frac{1}{2}$ bezw. $10\frac{1}{2}$ m. Die Profilirung ist ziemlich reich, tief eingezogene Kehlen wechseln mit Plättchen und Rundstäben (Fig. 6c). Das Maßwerk, welches in jedem Fenster eine andere Anordnung zeigt, bewegt sich, der Bauperiode entsprechend, größtenteils in Variationen von Fischblasenmustern. Dabei kommen hin und wieder einzelne tolle Übergriffe vor, so z. B. an einem Chorfenster eine Ausfüllung des Bogens mit Bretzeln in maßwerksartiger Anordnung. Die Mehrzahl der Fenster zeigt indes eine sehr elegante und trotz der späten Periode eine keineswegs unschön zu nennende Maßwerksbildung. Drei Pfosten teilen die Fensterbreite in vier Felder und werden durch 13 eiserne Querstäbe in ihrer vertikalen Stellung erhalten.

Wenden wir uns der Westseite der Kirche zu, so fällt der Blick auf die Orgelempore (Fig. 8). Ein prächtiges Sterngewölbe spannt sich in einer Scheitelhöhe von 7,31 m über dem Fußboden zwischen der letzten Pfeilerreihe und der Westwand aus. Um möglichst gleich weite Gewölbefelder zu erhalten, wurde im Mittelraum ein schlanker Pfeiler eingeschaltet, dem an der gegenüberliegenden Westwand ein Halbpfeiler entspricht (siehe Details Fig. 6e), so daß die nach dem Innern der Kirche sich öffnende Halle vier annähernd

gleich weite Spitzbogen zeigt. Ein Spitzbogenfries zieht sich über den Scheiteln der Bögen hin; darüber steigt die Galerie auf. Diese ist in den Seitenschiffen mit Maßwerk, im Mittelschiff mit den Halbfiguren der zwölf Apostel ausgefüllt. Unter der Orgelempore treten wir in die romanische Halle des Westturmes ein. Schlanke Rundsäulen mit tief ausgekehlten, weitausladenden Basen, zierlich ausgearbeiteten Blätterkapitälen und schön profilirten, mit Diamanten besetzten Deckplatten (Fig. 10), welche

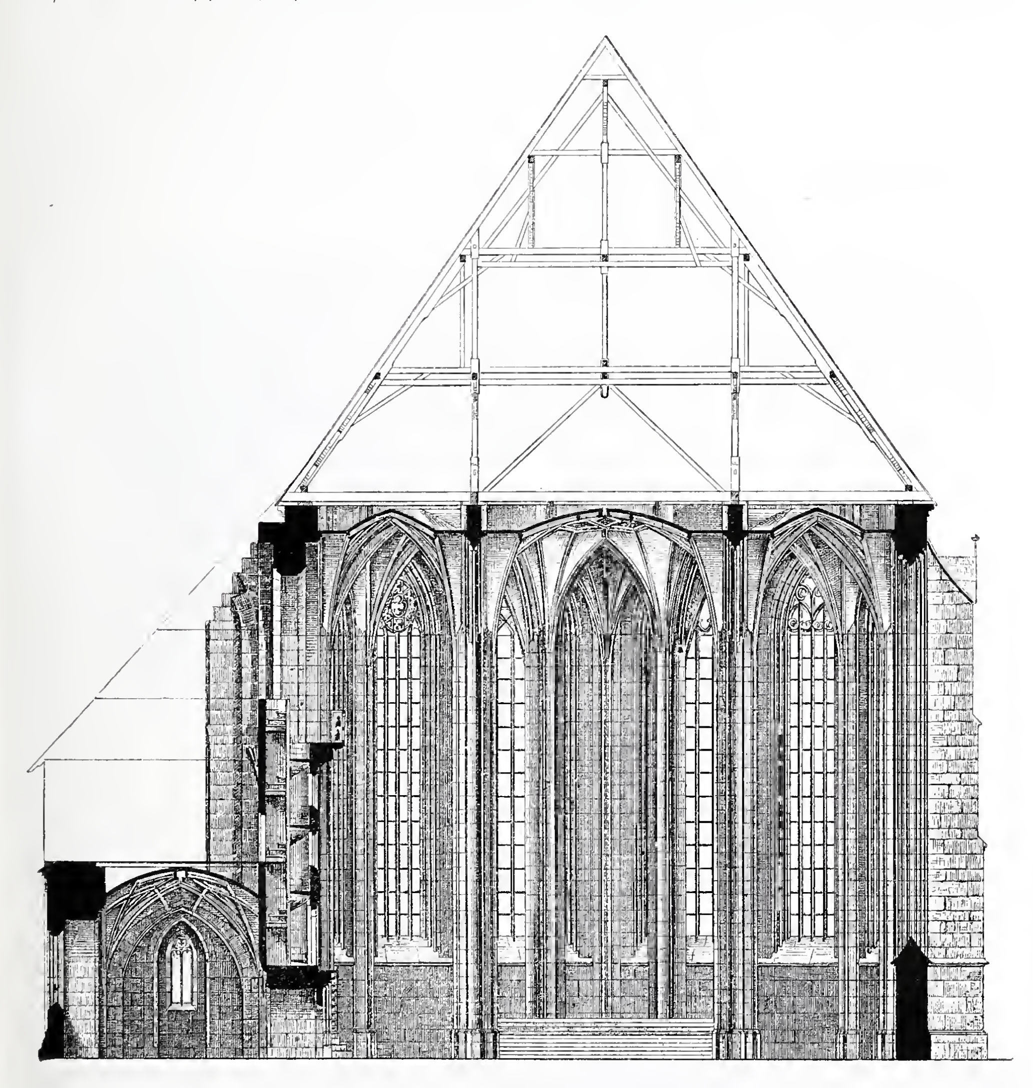


Fig. 7. Querschnitt.

sich als Kämpfergesims um die Wandbogenlaibungen fortsetzen, tragen die kräftigen, seitlich mit Rundstäben profilirten Gurtbögen, zwischen denen ein flach spitzbogiges Kreuzgewölbe ausgespannt ist. Originell sind die Säulensockel (Fig. 11). Diese bestehen aus rechtwinklichen Untersätzen, deren Flächen hinter die weitausladenden Basen so weit zurücktreten, bis die Kanten derselben mit dem äußersten Rundstab der Basen bündig sind. Als Vermittelung der zurücktretenden Vorderflächen mit den vorspringenden Basen sind Konsolen angebracht. Die Formen des Ganzen weisen, wie dies auch am Äußeren des Turmes der Fall ist, auf den Übergangsstil und zwar auf den Anfang des 13. Jahr-

hunderts. Sockel und Säulenbasen sind leider durch eine unverständige Restaurirung im Jahre 1875 verdorben worden, besonders was die feinen Profilirungen der Basen betrifft.

Treten wir wieder ins Innere der Kirche und lenken unsere Schritte der Nordseite zu (Fig. 9), so finden wir eine sehr interessante Partie an der Stelle der Nordwand, wo am Vereinigungspunkt von Langhaus und Chor der Turm angebaut ist. Die halben Profile zweier Wandpfeiler vereinigen sich in beträchtlicher Höhe im Spitzbogen, so daß dadurch eine Nische von der Tiefe des Wandpfeilervorsprungs gebildet wird, während die andere äußere Hälfte der Pfeilerprofile senkrecht aufsteigt und die Wandfläche zwischen Pfeilern und Spitzbogen mit den äußersten Vorsprüngen bündig liegt. Dicht über dem Spitzbogen befindet sich eine etwas herausgekragte Maßwerksgalerie, in der Mitte mit einem hervortretenden Chörlein, das nach unten einen rosetten-

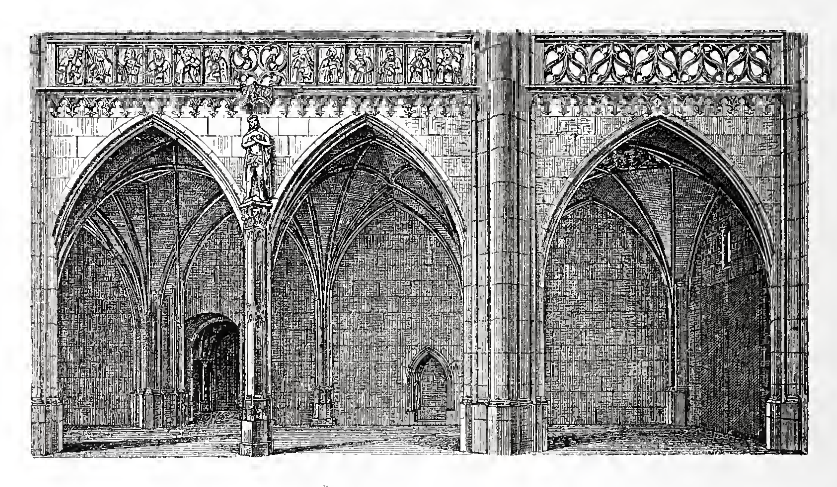


Fig. 8. Orgelempore.

förmigen Abschluß hat. Über der Galerie ist wieder eine Mauernische mit spitzbogiger unausgebauter Thüröffnung. Der solchergestalt gewonnene Raum bildet eine kleine Empore, und daselbst soll zur Zeit, als Dinkelsbühl unter schwedischem Schutz und die Kirche in den Händen der Protestanten war, eine kleine Orgel aufgestellt gewesen sein, weshalb noch heute diese Empore kurzweg die „Schwedenorgel“ genannt wird. Eine kleine Wendeltreppe, zu welcher man von der Kirche aus auf einer zierlich herausgekragten doppelten Freitreppe durch eine in der Nische angebrachte Thüre gelangt, führt auf diese Empore. Ihr Licht erhält die Wendeltreppe durch zwei übereinander angebrachte Fenster mit rechtwinkligem Sturz und spitzbogigem Maßwerk. Unter der zierlichen Freitreppe tritt man durch eine im Spitzbogen überwölbte, fein profilirte Thüre mit geradem Sturz, der in den Ecken von zwei Löwenköpfen getragen wird, in die Sakristei ein, welche sich durch ein prachtvolles Sterngewölbe auszeichnet.

An bildnerischem Schmuck enthält die Kirche manches von hervorragendem Werte. Hierher gehört in erster Reihe das am ersten Chorpfeiler der nördlichen Reihe stehende Sakramentshäuschen. Das Werk stammt aus dem Jahre 1480 und ist in feinkörnigem grauen Sandstein ausgeführt. Aus achteckigem, vielfach durchsetztem Sockel mit sternförmig ausladendem Fuß steigt ein übereck gestellter Pfeiler von quadratischem Quer-

schnitt auf. Zierliches Maßwerk bedeckt sämtliche Flächen. Den vier Seiten des Pfeilers sind freie Säulchen vorgelegt, welche auf weit ausladenden Blätterkonsolen die Statuen der vier Evangelisten tragen. In einer Höhe von 2,88 m folgt weit im Achteck ausgekragt und rundlich nach aufwärts gebogen der Oberbau. Zunächst über einem Spitzbogenfries und kräftig profilirtem Gesims, dessen breite Hohlkehle mit Laubwerk und dessen Schrägplatte mit Tiergestalten belebt ist, erhebt sich der eigentliche Raum zur Aufbewahrung des heil. Sakraments in einer Höhe von 1,78 m. Die sechs freien Seiten — zwei davon lehnen sich an den Pfeiler — sind durch ein zwar einfaches, aber schön gearbeitetes vergoldetes Gitter abgeschlossen. An kräftig vortretenden Eckpfeilern sind auf laubverzierten Konsolen Engelgestalten angebracht, die von hohen Baldachinen bekrönt werden. Die Seitenwände schließen nach oben mit Rundbogen und daraus hervorsprossendem Blattwerk ab. Von dem darüber befindlichen kräftigen Gesimse aus steigt in mehrfachen Abstufungen und vielgestaltig durchbrochen der schlanke Aufsatz empor. Ein lebendiges Spiel von Strebepfeilern, Fialen, Bögen, Stab- und Maßwerk, Blätterkonsolen mit den Statuen von Propheten und Aposteln verleiht demselben ein äußerst reiches Ansehen. Nur schade, daß der oberste Abschluß fehlt. Derselbe ist durch einen hölzernen Aufsatz ersetzt, der allem Anschein nach von einem älteren Altar herrührt und

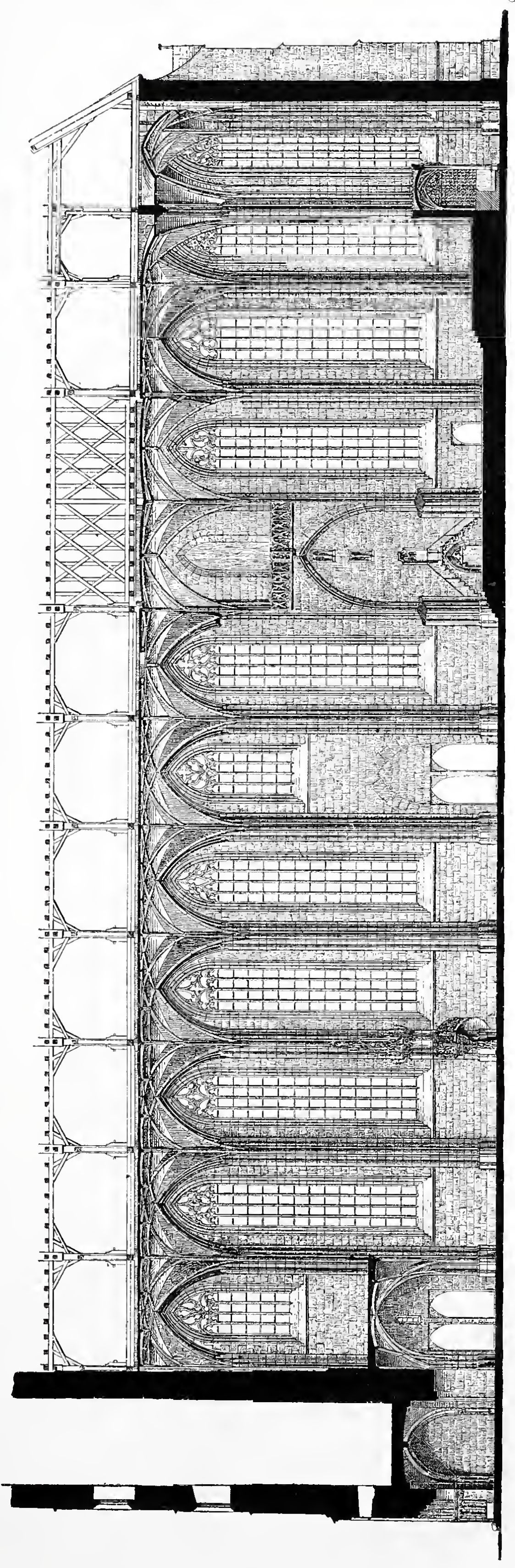


Fig. 9. Längendurchschnitt.

selbstverständlich zum Übrigen nicht paßt. Das ganze Tabernakel könnte mit Ergänzung des oberen Teiles die beträchtliche Höhe von 15 m erreichen, beträgt aber gegenwärtig bis zur Höhe des erwähnten Holzaufsatzes nur 9 m. Hinter dem Fuße des Tabernakels befindet sich am Bündelpfeiler eingelassen eine Steintafel mit zwei Engeln, welche eine Monstranz halten, darunter in knieender Stellung der Stifter mit seiner Ehefrau und nebenan deren Wappen. Ein Band enthält die Schrift: „Anno dm 148.iar hat gestift conrat kvrz das ervirdig sakrament geheüs dem got genedig seü". — Neben dem Tabernakel verdient die ebenfalls in Stein gehauene Kanzel Erwähnung. Sie stammt ebenfalls aus der Zeit des Kirchenbaues. Etwas klein, aber von guter Arbeit, erhebt sich dieselbe aus achteckigem Fuß, über dem kurzen Säulenschaft kelchförmig ins Sechseck ausladend. Diese kelchförmige Ausbauchung, sowie die vier freiliegenden Felder des Oberteils sind mit Maßwerk geschmückt. An den Ecken erheben sich auf zierlichen Sockeln und bekrönt von Baldachinen die Statuen der vier großen



Fig. 10. Kapitäle.

lateinischen Kirchenväter, zwischen ihnen, an die Maßwerksfüllungen angelehnt, befinden sich Dreipässe mit den Symbolen der vier Evangelisten. Der hölzerne Schalldeckel ist neu, von Sickinger in München angefertigt, wegen seiner Größe jedoch in Mißverhältnis mit der Kanzel.

Auch der Taufstein, neben dem Chor in der südlichen Seitenhalle aufgestellt, stammt aus jener Zeit. Er hat die Form eines sehr stark ausladenden achtseitigen Kelches. Die einzelnen Flächen sind mit doppelt geschwungenen Spitzbögen (Eselsrücken) und reichem Blätterschmuck geziert. Am Fuße sitzen vier Löwen.

Hinter dem Chor steht ein sogenannter Marienaltar (s. Fig. 9), der vor der Restauration an einem Pfeiler des südlichen Seitenschiffes stand. Von quadratischer Grundfläche steigen vier Rundsäulen, von kleineren Säulchen flankirt, aus achteckigen, durch Übereckstellung und Durchschneidung mannigfach wechselnden Sockeln auf und tragen einen mit herrlichem Sterngewölbe gezierten Baldachin. Die im Spitzbogen eingewölbten Seitenflächen gehen ohne Vermittelung eines Kapitäls auf die Ecksäulen über; nur eine Abschrägung vermittelt den Übergang der runden Säule mit der scharfen Eckkante. Die kleinen Dreiviertelsäulchen, welche zu je zweien die vier Rundsäulen flankiren, haben oben weit

ausladende Kapitäle, welche als Konsolen für ursprünglich vorhandene Figuren dienten. Neuerdings hat man andere, zwar auch ältere, jedoch mehr oder weniger passende Figuren an deren Stelle gesetzt. Der nach oben gerade Abschluß des Baldachins ist mit Spitzbogenfries und Zinnenbekrönung belebt. Das Innere enthält einen einfachen Altartisch, auf dem eine Maria mit dem Leichnam Christi aufgestellt ist.

An der Umfassungsmauer des Chorumganges sind mehrere Grabsteine eingemauert, die jedoch in künstlerischer und historischer Beziehung keinen sonderlichen Wert beanspruchen. Ebenda befinden sich an den drei mittleren Wandpfeilern steinerne Figuren auf mit Wappen geschmückten Konsolen. Am mittleren Pfeiler Maria mit dem Kinde, links der heilige Bartholomäus, rechts der heilige Georg, als Patrone der Kirche.

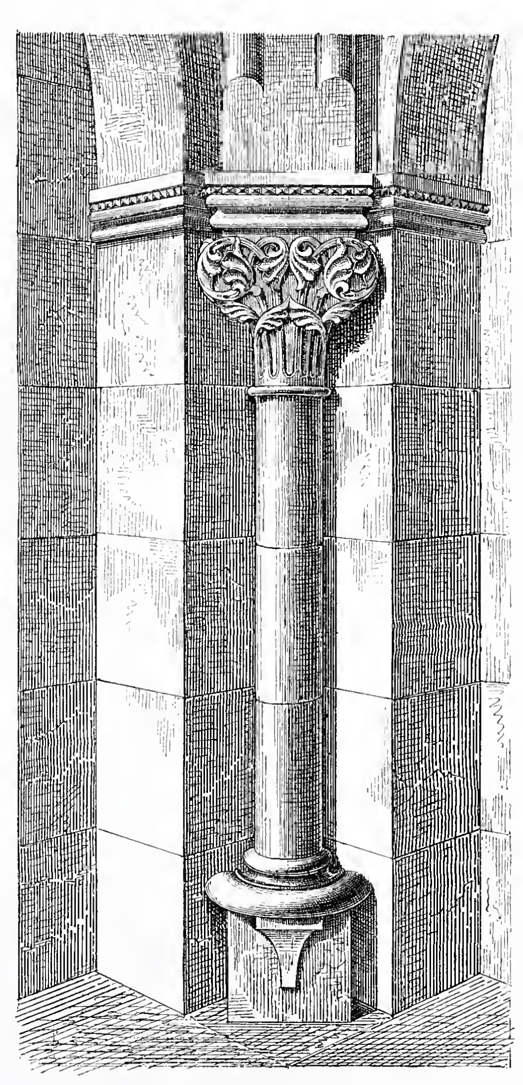
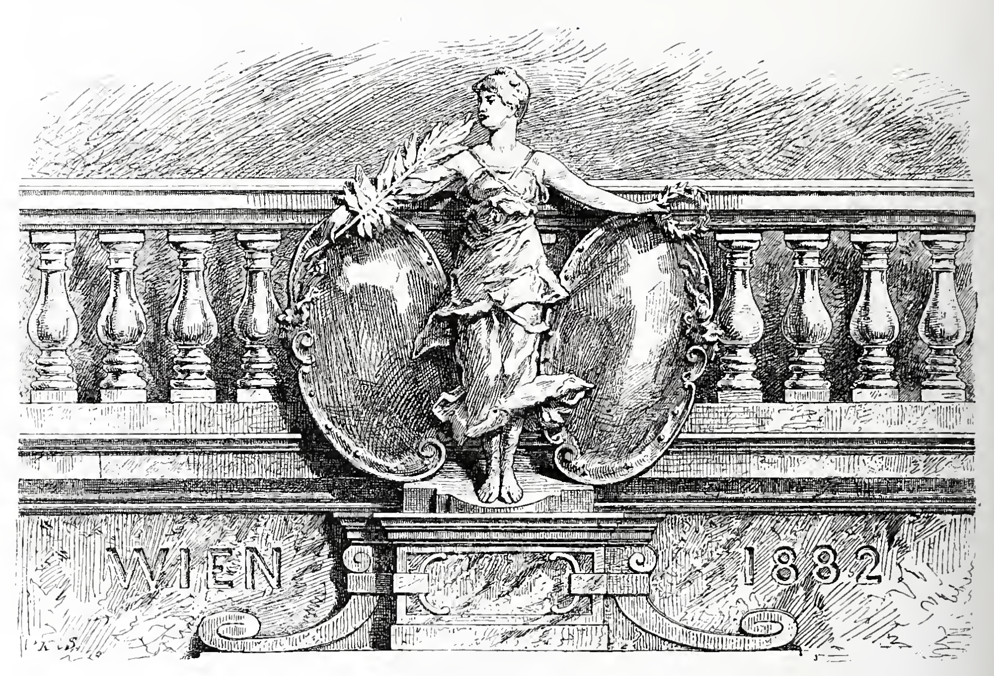


Fig. 11. Ecksäule.

Einen hervorragenden Schmuck der Kirche bilden die vier Seitenaltäre, welche sämtlich auf Grundlage der vorhandenen Reste älterer Altäre von Sickinger in München ergänzt worden sind und zwar nach Konzeption und Ausführung in äußerst gelungener Weise. Mit Ausnahme der allzu modernen plastischen Figuren könnte man versucht sein, dieselben für alt zu halten. Die Malereien an den Flügeln, worunter eine Kreuzigung von Fr. Herlen, sind sämtlich alt, ebenso ein Teil der plastischen Figuren.

Noch verdient Erwähnung eine Bildtafel über einem Portale der Nordwand. Dieselbe, welche als Mittelbild dem früheren gotischen Hochaltare — der jetzige ist neu — angehört haben soll, zeigt Skulptur und Malerei vereinigt. Ein hölzernes Kreuz mit einem geschnitzten Christus teilt die ganze Tafel in vier Teile. Die Enden der Kreuzesarme sind mit den Symbolen der Evangelisten geschmückt. Die zwischen den Kreuzesarmen befindlichen vier Felder zeigen gemalte Gruppen. Die oberen Felder enthalten die beiden Schächer mit betenden Engeln zur Seite, in den unteren befinden sich zur Linken des Kreuzesstammes Maria von Johannes gestützt, umgeben von weinenden und betenden Frauen, unten die knieenden Figuren des Stifters und der Stifterin, zur Rechten des Kreuzes Juden und Kriegsknechte. Das Werk soll von Syrlin und Schülein herstammen.



Sopraportafigur von Gedon.

Die internationale Kunstausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.

III.

Deutschland.

Noch vor der Eröffnung der Ausstellung wurde vor allem *eine* Frage lebhaft erörtert, die dann, nachdem der friedliche Wettkampf begonnen, auf aller Besucher Lippen schwebte: „Welche Abteilung ist die bessere, die deutsche oder die französische? Welcher der beiden Rivalen hat den Sieg davongetragen?" Sollen wir uns zu den Preisrichtern gesellen, so darf soviel gleich vorweg bemerkt werden, daß an dem Urteil über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst, welches vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift ausgesprochen wurde (Bd. XV, S. 41 u. ff.), nichts wesentliches zu ändern sein wird. Ausstellung folgt auf Ausstellung, man kämpft mit denselben Truppen, auf gleichem Terrain, nur an verschiedenen Orten, die Resultate müssen die nämlichen bleiben. Wenn wir die letzte große Münchener Ausstellung mit der Wiener vergleichen, so dürfen wir behaupten, daß Deutschland diesmal leichter bewehrt erschienen ist, als damals. A. v. *Werner* z. B. war in München mit seiner „Kaiserproklamation" vertreten und fehlt in Wien gänzlich; E. *Zimmermann* hatte in München seinen sehr bedeutenden „Christus und die Schriftgelehrten" ausgestellt, ein Bild, das unseren Lesern in einer Radirung von Krauskopf (Bd. XV, S. 191) vorgeführt wurde, während er jetzt nur eins seiner zwar hübschen, aber stofflich minder bedeutenden, staffirten Stillleben zur Ausstellung brachte; *Defregger* hatte in München „Andreas Hofers Abschied" ausgestellt, ein Bild, welches durch Innigkeit und Größe der Auffassung hervorragt unter seinen Werken; diesmal glänzt er nur mit einem seiner frischen lustigen Bauernbilder; *Piglheim* lenkte in München durch eine bedeutende und poetische Komposition die Aufmerksamkeit auf sich, während er diesmal ein abstoßend frivoles und häßliches Bild ausgestellt hat; in München war *Feuerbachs* riesiges Plafondbild zu sehen,



Gemalter Fächer, von Fritz Aug. Kaulbach.

während man es diesmal versäumte, den hochbedeutenden Künstler ins Treffen zu führen, obwohl unter dessen nachgelassenen Werken Wichtiges zu finden gewesen wäre; Habermann, ein tüchtiges Talent für ernste Malerei, kam nach Wien mit einem Experimentchen, das sich nur zum Geschenk an einen Kollegen eignet, um ihm die sehr geschickte „Hand zu weisen"; Menzel war in München durch das großartige Bild der Borsigschen Fabrik vertreten, diesmal sehen wir von ihm nur ein stark skizzenhaft behandeltes Bildchen (Die Ausfahrt König Wilhelms 1870) und ein kleines Aquarell; Gysis war dort durch das Bild repräsentirt, dessen Entwurf in Wien ausgestellt ist; Adami, Flüggen, Langenmantl, der junge tüchtige Nachwuchs aus der Schule Lindenschmits, welcher in München mit einer Anzahl ernster Arbeiten glänzte, fehlt gänzlich. Wir wollen die Ursachen nicht untersuchen, welche es verhindern, daß gerade in Deutschland keine stramme Organisation des Ausstellungswesens zu finden ist, und es bewirken, daß es vom reinen Zufall abhängt, wie das große, mächtige Reich auf internationalen Ausstellungen vertreten ist; aber wir müssen die Thatsache hervorheben, weil sie auf unser Urteil von Einfluß sein muß.

Wir scheiden hier diejenigen Bilder aus, welche in diesen Blättern bereits eingehend gewürdigt worden sind. Es sind dies Gebhardts „Himmelfahrt", Knille's Fries, Kellers Hero und Leander, Bauers Versieglung des Grabes Christi, Lindenschmits Lutherbild, Piloty's Wallenstein; ferner Kuntz' Beichte, Bokelmans Testamenteröffnung, Vautiers Tanzpause, Kirbergs Opfer der See, O. Achenbachs Neapolitanisches Nachtbild, Dietzens Picknick und die meisten Produkte der graphischen Künste.

Bei Aufzählung der besseren Neuigkeiten beginnen wir am besten mit Fritz Aug. Kaulbach. Selten hat ein Künstler so ohne Widerspruch in gleichem Maße sich des Beifalls der Kenner und der Kunstfreunde, der Künstler und des großen Publikums zu erfreuen gehabt, wie dieser. Es sind nicht weltbewegende Gedanken, die er malt, keine bedeutenden Vorgänge, die er schildert; seine Bilder sind das verkörperte malerische Empfinden, welches aber von einem starken und edlen Schönheitsgefühl geleitet wird. Seine in Wien ausgestellte „Lautenschlägerin" ist unter dem besonderen Schutze der Grazien entstanden. An Feuerbach anknüpfend, stellt uns Kaulbach ein junges Mädchen in antiker Gewandung dar, welches, eine Laute in den Händen, träumerisch vor sich hinblickt. Man kann nichts anmutigeres und feiner beseeltes sich denken.

Wenn auch nur klein im Format, ist der in unserem Holzschnitt abgebildete Fächer gleichwohl der näheren Betrachtung wert. Der Zweck, dem ein Fächer dient, gab offenbar die Veranlassung zu der reizenden Idee, die da ausgeführt ist; ein wirklicher Fächer müßte freilich in anderer Weise geteilt und stilisirt werden. Auf Schwanenhaut gemalt, von einer reichen Guirlande in Fächerform umrahmt, ist das Spiel zweier von Amoretten umschwebten Idealgestalten dargestellt. Die eine, auf eine Seifenblase gelehnt, bläst der andern scherzend in das Gesicht, vor welches diese den schönen nackten Arm hält. Einer der Amoretten wird von dem leichten Luftstrom wie eine Schneeflocke dahergetrieben. Den neckenden blasenden Geist unterstützt ein kleiner beflügelter Negerputto, wahrscheinlich um anzudeuten, es sei ein wollustiger warmer Wind, der da weht, kein unfreundlicher, die Lebenslust ertötender. — Die ausgestellten Pastellbildnisse Kaulbachs beruhen auf einem interessanten technischen Experimente und sind frisch und voll Leben wie alle Porträts des Meisters, dessen Schöpfungen einen Esprit zeigen, dem selbst die Franzosen nichts ähnliches entgegenzusetzen haben. Das muß festgestellt werden. Lefebvre's „Fiammetta" steht der Kaulbachschen Lautenschlägerin an Einfachheit und Unmittelbarkeit der Auffassung weit nach und ist auch in der Farbe nicht so gut. Héberts Gestalten können den Vergleich mit den Kaulbachschen vollends nicht aushalten.

Nächst Kaulbach ist Leibl zu nennen. Es ist von seinem in unserem Holzschnitt reproduzirten Bilde viel gesprochen, viel darüber geschrieben worden; man hat es im allgemeinen sehr hoch gestellt und mit Recht. Scribe läßt in einem seiner Lustspiele einem Advokaten seine Berühmtheit dadurch motiviren, daß es ihm gelungen sei, originell zu sein, indem er — ehrlich war. Dieser Art ist auch Leibls Originalität; er malt die Natur, wie sie ist, schlecht und recht. Daß sie auch schlecht sein kann, will er nicht zugeben. „Kann denn was schöner

sein als die Natur", antwortete er, als man ihm sagte, es gehöre ein gewisser Mut dazu, um die häßlichen Hände der Alten so wahrheitsgetreu zu machen, wie er es gethan. Leibl kam erst allmählich zu seiner jetzigen Naturanschauung; er arbeitete sich durch die Virtuosität zu einer Naivetät hindurch, gegen welche alles, was die französischen Impressionisten leisten, roh und ungeschickt sich ausnimmt. Im Jahre 1844 zu Köln geboren, begann er daselbst seine künstlerische Thätigkeit und ging dann nach München zu Ramberg, in dessen Schule er rasche Fortschritte erregte. In Köln malte er u. a. das Porträt seines Vaters, welches sehr großes Aufsehen machte. In München porträtirte er u. a. die schöne Frau des Bildhauers Gedon und stellte dieses Bildnis im „Salon" aus. Der Herzog Tacher de la Pagerie und andere bestimmten den Künstler, nach Paris überzusiedeln, und dort wandte sich derselbe von der Porträtmalerei dem Genre zu. Schon in dem Bilde der „Raucherin" zeigte sich eine Änderung in Leibls Malweise, die dann in dem „Wirtshausgespräch", welches Munkacsy ankaufte, sich zur vollen Reife ausgestaltete. Rastlos bestrebt, seine Technik zu verbessern und der Natur so nahe wie nur möglich zu kommen, malte Leibl dann wieder Porträts, immer neue Arten der Technik versuchend, bis er in seinen „Politisirenden Bauern" wieder zu einer ganz neuen Behandlungsweise kam. Allen Leiblschen Bildern ist es eigentümlich, daß sie nur solche Vorwürfe behandeln, welche eine lange Beobachtung, ein eingehendes Studium der Natur in ihren feinsten Nüancen zulassen; auch die geringste Bewegung der Figuren wird daher von Leibl sorgfältig gemieden. Er ist so sehr mit dem Studium der äußern Erscheinung beschäftigt, daß er oft selbst auf die Wiedergabe des seelischen Ausdrucks verzichtet; ja, wenn von ihm zwei im Gespräch dargestellt werden, so spricht der eine nicht und der andere horcht nicht, beide halten still und — lassen sich malen. Auf dem neuesten Bilde Leibls ist das besser; da sich der Meister endlich eine Technik geschaffen hat, die ihm vollständig genügt, beginnt er auch auf den Ausdruck, auf das innere Leben seiner Figuren zu achten. Wir haben drei Bäuerinnen in einer Dorfkirche vor uns, Großmutter, Mutter und Tochter. Nicht anders, als sähen wir sie wirklich dasitzen, sind die drei Figuren in dem zerstreuten Licht dargestellt, nicht packend, nicht durch malerische Kniffe plastisch herausgearbeitet, sondern einfach, wahr, wie die Natur, und daran ändert sich nichts, ob man das Bild von ferne oder nahe, selbst durch ein Vergrößerungsglas betrachtet. Nicht einmal auf die sogenannte malerische Gesamtwirkung ist ein besonderer Nachdruck gelegt, sonst wäre die weiße Wand weggeblieben, die in Wirklichkeit vielleicht vorhanden war, auf dem Bilde aber stört und die klaren schönen Töne nicht zu derjenigen Wirkung kommen läßt, die sie ausüben würden, wenn diese starke, schwere, weiße Farbe nicht da wäre. „Stört doch manches auch in der Natur — nun so mag es auch im Bilde stören," sagt Leibl. Es ist die Ehrlichkeit aufs äußerste getrieben. Was uns an den unnachahmlich gemalten Bäuerinnen, abgesehen von der malerischen Behandlung, besonders erfreut, ist, daß man sieht, sie beten wirklich: die jüngste gleichgültig, die ältere würdig, die älteste, die es natürlich am nötigsten hat, inbrünstig. Daß Leibl das Bild malte, ohne sich einen Umriß aufzuzeichnen, daß er beim Auge der jungen Bäuerin begann und mosaikartig Stück für Stück prima fertig malte, ist ein technisches Kunststück, das ihm nicht leicht einer nachmacht. Aber was uns viel mehr befriedigt als diese Meisterschaft und worin wir einen erfreulichen Fortschritt erblicken, das ist, daß Leibl auch über das Technische hinausstrebte und seelischen Ausdruck schlicht wiedergab. Die Franzosen schätzen Leibl sehr hoch, sie haben keinen Künstler solcher Art aufzuweisen. Leibl kann auch kaum überboten werden in seiner Art! Wenn alle Welt so malte wie Leibl, so wäre es ein Unglück; aber es ist ein Glück, daß Einer so malt. Wäre ein Knaus möglich, wenn er gleich Leibl arbeitete?

Der große deutsche Genremaler hat kein Bild seiner besten Art ins Treffen geführt, doch repräsentirt dasselbe den Meister sehr würdig; es ist klar erzählt, und alle Figuren sind wie immer scharf charakterisirt. Der geschilderte Vorgang ist kein angenehmer und erfreulicher, er bildet eine zufällige Ergänzung zu Vautiers „Tanzpause", welche ebenfalls die Ausstellung ziert. Es ist das blutige Ende des Tanzes! Eine große Rauferei von Bauern hat sich abgespielt. Der Sieger, ein magerer kräftiger Bursche, hat den Saal ausgeräumt, die andern alle

hinausgeworfen und den letzten zu Boden gestreckt, daß es seine Art hat. Der Ausdruck der Kraft dieser hünenmäßigen Gestalt bildet das versöhnende Element in dem brutalen Vorgange; die wehklagenden Frauen und entsetzt zuschauenden Musikanten bringen Humor in die Scene. — Als ein liebliches Idyll erscheint dagegen Defreggers „Ankunft auf dem Tanzboden", eines seiner frischesten und liebenswürdigsten Bilder, welches auch in der Farbe, in der Behandlung des klaren Helldunkels und im malerischen Vortrag zu den besten Werken des gefeierten Meisters zählt. — Kaufmanns „Ertappte Wilderer" zeigen diesen ausgezeichneten Künstler in seiner vollen Schaffenskraft; jeder Strich der Zeichnung, alles, auch das Nebensächliche, hilft die Situation klar auszuprägen. Wilderer mit ihren Liebchen feiern nach glücklicher Jagd ein intimes Fest in einer engen Almhütte, da öffnet sich die Thüre und in derselben erscheinen die Jäger, die gespannte Flinte in der Hand. Nicht einmal die Jagdbeute wurde versteckt, man hatte sich offenbar ganz sicher geglaubt, und nun ist die ganze Gesellschaft dem rächenden Arm des Gesetzes verfallen. Anmutig ist auch dieser Gegenstand nicht, auch nicht der geringste Zug der Milde oder des Humors ist darin, es ist das herbe Leben, wie es ist; aber die Wahrheit und Klarheit der Darstellung ohne Prunk und irgend eine Nebenabsicht sind des höchsten Lobes würdig. — Gabl hat sein bedeutendes Talent an einen sehr nichtssagenden Gegenstand verschwendet, der uns trotz allem Farbenreiz, trotz dem hübschen Gesicht einer Münchener Malerin, die unter den Dienstmägden dargestellt ist, nicht ansprechen kann. Daß dralle Dienstmägde Bier holen, mag in München als ein hochwichtiger Vorgang im Werktagsleben angesehen werden; anderwärts erscheint es gewagt, dieses einfache Faktum mit allen Mitteln der Kunst zu verewigen.

Lange schon sprechen wir von der deutschen Abteilung, ohne Max genannt zu haben, der es versuchte, die Jungfrau von Orleans auf dem Scheiterhaufen darzustellen. Die Malerei ist als solche zu loben; nur der Titel paßt nicht; das ist eine beliebige „Ketzerin" auf dem Scheiterhaufen, aber nicht die gottbegeisterte Jungfrau, welche Frankreichs Heere zum Siege führte.

Die Bilder von Holmberg und von E. Zimmermann müssen genannt werden, wenn von dem besten der Ausstellung die Rede ist. Die beiden jungen Künstler haben sich schon vielfach ausgezeichnet, beide haben auch diesmal ein ganz untergeordnetes Fach mit solcher Meisterschaft behandelt, daß bei ihren Bildern das gegenständliche Interesse gar nicht in Frage kommt. Holmbergs „Bischof und Kardinal" ist koloristisch und technisch eine gleich gute Leistung. Die Auffassung der Scene selbst stimmt völlig zu den Nebensachen aus vergangenen Zeiten; heutzutage empfangen Kardinäle die Bischöfe in viel freundlicherer und herablassenderer Weise. Ferner hat Holmberg ein mit Recht vielbewundertes „Stillleben" ausgestellt, in welchem alles klar und echt ist, als wär's von einem alten Meister aus guter Zeit. E. Zimmermanns „Fischerfrau" ist eines der herzerfreuendsten Bilder der Ausstellung. Beide Künstler haben den Geist der W. Dietzschen Lehre aufgefaßt, wohingegen Breling zu sehr an den Äußerlichkeiten hängen geblieben ist. Seine Scene aus dem Kriegsleben ist eine Nachahmung, stellenweise fast Kopie der alten niederländischen Kleinmeister, wie es denn überhaupt in München gegenwärtig Mode zu sein scheint, die Studien nicht mehr nach der Natur, sondern nach alten Bildern zu machen, wobei sogar die Effekte der Farbenverwitterung mit kopirt und uns als Natur geboten werden. Man sieht blaue Bäume und nachgedunkelte Felsen, ja ein sehr bedeutender Meister hat auf einem Familienporträt sogar den Schmutz, der sich auf alten Bildern ansammelt, täuschend nachgeahmt. Wie ganz anders sieht Harburger die alten Meister an! Seine drei kleinen Bilder sind im besten Sinne in der altniederländischen Art gemalt. Ganz unabhängig von jeder Nachahmung ist Brandt, der wieder eines jener polnischen Genrebilder ausstellte, die bei kühler Farbe stets durch die flotte Technik und den eigenartigen Gegenstand fesseln. Es sind immer wieder neue Gestalten und neue Typen! Leider kann von Grützner, Seitz, Becker und Lossow nicht dasselbe gesagt werden, wir kennen alle diese Figuren, alle diese Interieurs und Kostüme, ja alle diese Stimmungen und Effekte zu genau. Da wir sie aber immer gelobt haben, so oft wir ihnen begegnet, so zollen wir ihnen auch diesmal unsere Anerkennung. Es sind doch wenigstens selbstgeschaffene Typen, die uns entgegentreten und

nicht so auffallende Anleihen an fremde Geistesart, wie sie z. B. Öhmichen sich gestattet! Das von diesem ausgestellte Bild lehnt sich direkt an Kurzbauer an, was freilich die gute Wirkung des fein empfundenen Bildes durchaus nicht beeinträchtigt. Ebenso schließt sich Uhde an Leibl an, der aber inzwischen einen Schritt weiter gerückt ist.



In der Kirche, von W. Leibl.

Unabhängig und durch seine belgische Art von den Deutschen verschieden erweist sich Pauwels, dessen farbenprächtige „Ermahnung“ ebenfalls zu dem Besten gehört, was die Ausstellung bietet. Ein Kardinal ermahnt einen jungen Mönch mit strenger Miene, während

andere Mönche, alle Klosterleidenschaften im Antlitz, der Scene beiwohnen. Ein Brief, der als corpus delicti auf dem Tische liegt, läßt uns vermuten, daß eine Herzensangelegenheit im Spiele ist.

Die Franzosen haben kein Schlachtenbild ausgestellt, um nicht anzustoßen. Wir gestehen offen, daß wir diese Zartheit für übertrieben halten, und würden es sehr bedauern, wenn auch die Deutschen diesem Grundsatz gehuldigt hätten, da uns in diesem Fall der Genuß entgangen wäre, das vortreffliche Adamsche Schlachtenbild zu bewundern. Der Künstler schildert darin die bekannte Scene aus der Schlacht von Sedan, in der die Franzosen durch einen furchtbaren Kavallerieangriff den verderbenbringenden flatternden Bleimantel zu durchbrechen versuchten, in den sich die deutschen Kämpfer hüllten. Wie diese mauerfest und ruhig die feindliche Reiterei zurückweisen, als wäre es nur ein böser Gedanke, eine wesenlose Erscheinung: das hat Adam mit einer Unmittelbarkeit und Wahrheit geschildert, daß jeder Beschauer davon ergriffen werden muß. Es ist interessant, daß Adam behauptet, niemals eine Schlacht wirklich gesehen und mitgemacht zu haben; denn dies giebt uns eine noch höhere Meinung von des Meisters lebendiger Vorstellungskraft.

Unter den deutschen Porträtmalern nimmt Lenbach die erste Stelle ein. Er ist auf der Ausstellung mit sehr verschiedenartigen Werken vertreten. Lenbach experimentirt sehr viel und studirt mit großer Ausdauer die Werke der Alten. Daß es hierbei auch verfehlte Versuche absetzt, ist begreiflich, nicht aber, daß ein so intelligenter, klarer Kopf wie Lenbach, dessen scharfes Urteil allgemein geachtet und gefürchtet wird, solche Experimente auch ausstellt. Wir hätten an seiner Stelle nur das Porträt des großen Reichskanzlers gewählt. Dieses zeigt Lenbachs ganze Kraft und Bedeutung. Wie immer bei Lenbachschen Porträts, sind die Augen das Beste und Lebendigste auf dem Bilde, die Hände dagegen vernachlässigt. Daß die Farbe schon gesprungen ist, will man auf Rechnung der Nachahmung alter Meister schreiben; wir halten dafür, es sei die starke Temperauntermalung schuld daran. Läßt man den Standpunkt gelten, daß man ja auch nicht im Leben den Hals, den Rock und die Hände dessen beschaut, mit dem man spricht, daß man schon höflichkeitshalber jedermann beim Sprechen ins Auge blickt, so ist Lenbachs Porträt ganz tadellos; blickt man demselben unverwandt in die Augen, so tritt uns die dargestellte Person in voller Lebendigkeit entgegen, es erscheint alles, was wir noch gleichzeitig erblicken, fertig und vollkommen. Der Zauber skizzenhafter Malerei, welche die Phantasie zur Mitthätigkeit anregt, wird hier getragen durch geistreiche Auffassung und feste Zeichnung der Hauptpartien. Lenbach studirt seine Porträts mit großer Gewissenhaftigkeit. Wie solche Vorbereitungszeichnungen beschaffen sind, zeigen wir unseren Lesern durch die Photolithographie nach einer Lenbachschen Bismarck-Studie. Von der Einwirkung Lenbachs auf Kaulbach geben die Pastellzeichnungen beider ein sehr anschauliches Bild. Wie stark Lenbach selbst untergeordnete Gebiete der Kunst beeinflußt, ersehen wir z. B. aus den Stilllebenbildern von Kunz und Hornbostel. — Was die Ausstellung sonst an deutschen Porträts brachte, steht nicht entfernt auf der Höhe Lenbachscher Kunst. Wir haben uns vergeblich bemüht, in Gussows weiblichem Porträt eine Rechtfertigung dessen zu finden, was von Berlin aus früher über dasselbe geschrieben wurde. Für diese kalte trockene Art besitzen wir kein rechtes Verständnis. Kalkige Lichter, gläserne Mitteltöne und hartbegrenzte Schatten auf weichem Fleisch sind weder wahr noch schön. Auch Gust. Richters Porträt kann mit den Münchenern nicht konkurriren, wenn es auch an und für sich recht flott und mit großer Sicherheit gemacht ist. Jedenfalls sind Pohle's und Meyerheims Bildnisse nächst den Münchenern die besten; Crola und Kiesel verdienen lobend erwähnt zu werden.

Braith, Zügel, Brendel und Gebler haben die Ehre der deutschen Tiermalerei gerettet. Braiths dramatische und Zügels humorvolle Schilderungen überragen sogar die französischen Bilder; beide wissen das Leben der Tierseele mit Glück zum Ausdruck zu bringen. Der erstere schildert in einem brennenden Stall die Angst und Aufregung der Kühe in meisterhafter Weise; der Andere malt, fast an die Karrikatur streifend, einen Vorgang aus dem Hundeleben. Ein behäbiger Fleischhauerhund mit einem Mopsgesicht bewacht die leckeren Vorräte seines Herrn, während zwei arme Hundeschlucker schüchtern und aus respektvoller

Entfernung die unerreichbaren Vorräte betrachten. — Weißhaupts „Idylle" ist ein gutes Bild, aber nicht genügend, um in Wien den verdienten Ruf dieses trefflichen Künstlers auszubreiten und zu festigen. Ebenso ergeht es Paul Meyerheim, dessen tolles Affenbild nicht dazu angethan ist, das Ansehen des Künstlers zu erhöhen.

Kröners tüchtig gemalte „Scene beim eingestellten Jagen", Winnebergs glatt und sorgfältig durchgebildetes Parkbild, Michaels hübsches Bauernkind im Walde, ebenso wie Kallmorgens gewagter Lichteffekt vermitteln den Übergang zur Landschaftsmalerei, an deren Spitze die beiden Achenbach noch unbestritten das Scepter führen. Oswald Achenbachs herrliches neapolitanisches Strandbild wurde in diesen Blättern schon besprochen (Bd. XV, S. 47). Andreas Achenbach hat nur zwei kleinere Arbeiten eingesendet, so daß wir den beiden Meistern an dieser Stelle nicht in dem Grade huldigen können, wie wir es möchten. Schade, daß die Bilder, welche zur Zeit der Ausstellungseröffnung den Salon des Wiener Kunsthändlers Schnell zierten, nicht für die Ausstellung gewonnen werden konnten; durch sie würde das Ansehen der deutschen Abteilung noch merklich gehoben worden sein. Der Sieg der deutschen Landschaftsmalerei über die französische erscheint übrigens neben den Achenbachs auch durch Schönleber, Bochmann, Gude, Thiele, Willroider, Lier, Wenglein und Baisch gesichert.

Alle diese Meister stehen mehr oder weniger unter dem Einfluß der beiden Düsseldorfer Malerfürsten; aber auch die Rottmannsche Tradition ist noch nicht ausgestorben, sie findet ihre vortrefflichen Vertreter in dem seit Abfassung dieses Berichtes allzufrüh verstorbenen Wilberg und durch Metzener, welche stilvolle Landschaften ausstellten. Als mißlungen sind zu bezeichnen Neuberts Landschaft mit Bäumen, welche den Eindruck macht, als sei sie einer intensiven Räucherung ausgesetzt worden, und Ruths' Tauwetter, einem Bilde, auf dem nicht nur Eis und Schnee, sondern auch Form und Farbe in voller Auflösung begriffen sind.

Eine lavirte Zeichnung von Rudolph Seitz ist nicht nur der Technik wegen abgesondert von den übrigen Bildern zu betrachten; sie verdient auch, daß man ihr in der Besprechung eine besondere Stelle anweise. Es dürfte nicht überflüssig sein, bei dieser Gelegenheit einen Irrtum über die Künstlerdynastie der Seitz zu berichtigen, der in manche Besprechungen der Ausstellung Eingang gefunden. Michael Seitz war ein berühmter Ebenist und Holzschnitzer; sein Sohn Johann Baptist Seitz war Topograph; von ihm rührt u. a. das Modell der Stadt München im bayer. Nationalmuseum her. Dieser hatte acht Söhne und zwei Töchter, welche sich alle mit Kunst und Kunstgewerbe beschäftigten. Wir nennen von ihnen drei: Franz Seitz, der Kostümier beim Münchener Hoftheater und Frescomaler, der sehr gute Figurinen zeichnete; ferner seinen Sohn Rudolf Seitz und Joseph Seitz, den Ciseleur in Metall, der u. a. ein sehr schönes Kreuz für den Kardinal Reisach, Becher u. a. arbeitete. Des letztern Sohn ist Otto Seitz, Professor an der Münchener Akademie und einer derjenigen Piloty-Schüler, die des Meisters Art zu der ihren gemacht. Alexander Max Seitz ist der dritte Sohn des Topographen Baptist; er ist ein Schüler von Cornelius und malt Fresken im großen Stil. Es ist schade, daß der alte Herr niemals internationale Ausstellungen beschickt; er wäre wahrlich imstande, auch die Fahnenehre der deutschen Historienmalerei zu retten. Seine Hauptwerke finden sich in Athen und in Diakovo. Sein Sohn Ludovico ließ sich mit seinen ersten Arbeiten so an, als werde er seinen Vater übertreffen und als würden in ihm die Vorzüge der besten alten Meister sich neu beleben. Rudolf, Otto und Ludovico sind also die jüngeren Seitz, aber nicht Brüder.

Rudolf Seitz' Kinderfries stellt einen Festzug dar, dessen Wagen, Kostüme und Geräte in der Art der alten deutschen Meister gedacht sind. Es ist reine Poesie, ohne Rücksicht auf reale Durchführbarkeit gemacht. Rudolf Seitz ist einer der fruchtbarsten Münchener Künstler und sein Einfluß auf die Entwickelung des süddeutschen Kunstgewerbes nicht hoch genug zu schätzen.

Von ganz anderer Art, aber auch poetisch aufgefaßt und durchdacht sind Bendemanns Aquarelle, welche die Schicksale einer in der Wüste verirrten Karawane schildern.

Unter den deutschen Werken der graphischen Künste ist vor allem Hechts Radirung nach der Tizianschen Madonna in der Pinakothek hervorzuheben, ein Meisterwerk der wiederbelebten Radirkunst. Demselben ist nur Köppings Porträt an die Seite zu stellen. Raabs Radirungen haben wir neulich in einem besondern Aufsatze gewürdigt. Die deutsche Holzschneidekunst, wie sie auf der Ausstellung repräsentirt ist, reicht im Ganzen nicht an die amerikanischen ganz außerordentlichen technischen Leistungen heran, obwohl Knesing u. a. sehr Hervorragendes ausgestellt haben.

Auch von den deutschen Skulpturwerken sind die Mehrzahl in diesen Blättern schon besprochen worden, so Dietz' Gänsedieb, der auch in einer Illustration unseren Lesern vorgeführt wurde. Desgleichen Reuschs „Kraft des Dampfes“, Eberleins „Dornauszieher“ u. a. Besonders hervorzuheben ist Gedons Sopraportafigur, die wir unseren Lesern in Reproduktion mitteilen. Gedon ist neben Lenbach und Kaulbach einer der maßgebendsten Künstler in München; er war es, der dort das malerische Prinzip wieder in Skulptur und Architektur zur Geltung brachte, ob zum Vorteil aller drei mag dahingestellt bleiben. Gedon ist ein fein empfindender origineller Künstler, der die merkwürdigsten Gegensätze in sich vereint; er ist oft streng und naiv, wie ein Meister der besten Zeit, dann wieder barock und willkürlich; einmal zart und sinnig, dann derb, aber immer originell, immer interessant, immer ein echter und rechter Künstler. Sowie Rudolf Seitz hat auch Gedon auf die Entwickelung des deutschen Kunstgewerbes einen sehr bedeutenden Einfluß geübt, er war es, der bei den verschiedenen Ausstellungen der letzten Jahre sein dekoratives Talent glänzend zur Geltung brachte und z. B. in Paris, sowie jetzt in Wien, die Franzosen übertraf.

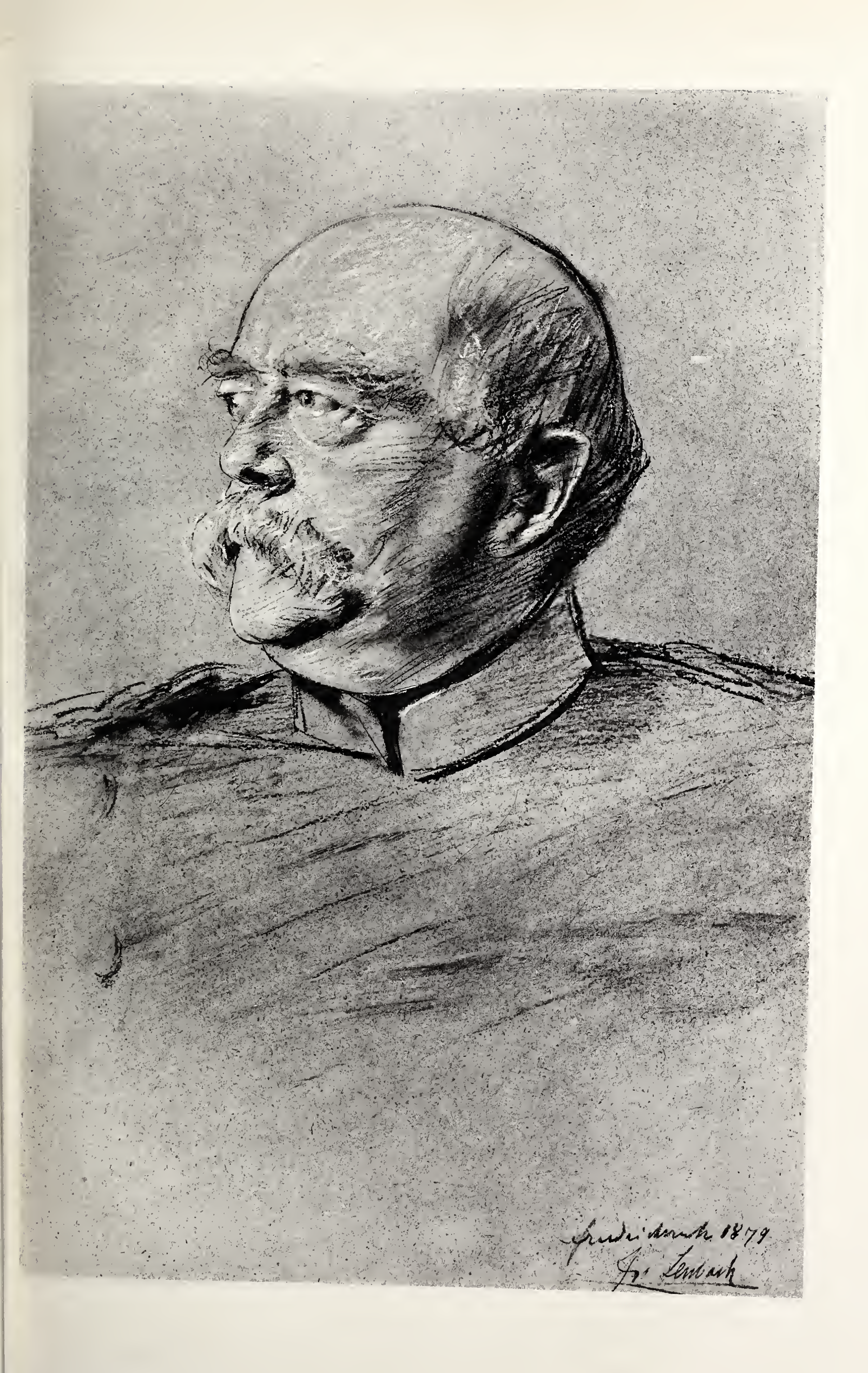
Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir noch Siemerings schon besprochenen „Sieg“ und das Moltkeporträt von Begas, das recht sauber, fast zu glatt und sauber gearbeitet ist und den großen Feldherrn auf einem mit Kränzen und Amoretten geschmückten Piedestal darstellt. Diese Süßigkeit in der Auffassung und Ausführung tritt um so auffallender zutage, als der Widerspruch mit dem Charakter der dargestellten Person ein augenfälliger ist.

Fassen wir alles zusammen, so ergiebt sich uns als Resultat unserer Betrachtung der deutschen Abteilung, daß überall, wo es auf Innerlichkeit der Empfindung ankommt, die deutsche Abteilung unübertroffen dasteht. Die klügere Auswahl und einheitliche, nicht von politischen, sondern von künstlerischen Rücksichten bestimmte Anordnung läßt die deutsche Kunst in einem vorteilhafteren Lichte erscheinen, als seiner Zeit auf der Wiener Weltausstellung, obwohl sie damals manch bedeutendes Werk aufzuweisen hatte, das wir diesmal schwer vermissen.

Deutschlands Einheit ist noch nicht soweit gediehen, daß es nicht interessant wäre, die einzelnen Schulen untereinander zu vergleichen. Wie sich die Sachlage auf der Wiener jetzigen Ausstellung darstellt, ist München obenan und Berlin erscheint erst in dritter Reihe; des Reiches Hauptstadt hat also immer noch einen langen Weg zu machen, bis sie auch die künstlerische Führung übernehmen kann.

J. Kršnjavi.




1879



Der Salon von 1882.

Von Arthur Baignières.

I.

Wie Sie wissen, hat seit 1881 der Staat das Ausstellungswesen nicht mehr in Händen; es ist Sache der Künstler geworden. Darüber natürlich großer Jubel in den betreffenden Kreisen! Im ersten Jahre konnte man von dieser neu erblühten Freiheit noch keine Früchte erwarten und außer der Klassifizirung durch Buchstaben konnte das Auge mit dem besten Willen keinerlei Neuerung wahrnehmen. Man mußte also die Dinge abwarten. Von all den Schikanen des vergangenen Winters werde ich schweigen. Man bleibt immer Mensch, selbst wenn man Künstler ist! Bei allen Komiteewahlen, Administrationsberatungen, bei der Wahl der Jury, bei der Feststellung der Statuten, überall zeigten sich kleinliche Leidenschaften und Schwierigkeiten jeder Art. Dem mußte ein Ende gemacht werden! Der 1. Mai, seit undenklichen Zeiten der Tag der Eröffnung des Salons, nahte heran und brachte endlich die Selbstsucht zum Schweigen. Man wurde fertig, und wie unter dem alten Regime, so konnte auch diesmal das Publikum am hergebrachten Tage die Räume des großen Hauses betreten, an dessen Stirn ein ebenso ironischer wie geistreicher Zufall die Worte „Industrie-Palast“ geschrieben hat. Welch' scharfe und leider auch welch' richtige Kritik übt dieser Zufall! Jetzt können die Künstler frei schalten und walten, und statt einer Kunstausstellung im wahren Sinne des Wortes veranstalten sie einen Ausverkauf, wie irgend ein beliebiges Magazin, mit dem einzigen Unterschiede, daß die Preise nicht herabgesetzt sind. Reklame, große Affichen, Ware von jeder Gattung, zu jedem Preise, von allen Größen und allen Jahreszeiten wird da angeboten. Wir erwarteten Reformen, wir hofften mit einer aufgeklärten und gewissenhaften Jury zu thun zu haben; statt dessen fanden wir eine, wie sie noch nie dagewesen, und ein künstlerisches Gewissen, dessen Ausdehnung einer bessern Sache würdig wäre. Ich wußte, daß der Katalog 5612 Nummern umfaßt, und ich muß gestehen, daß mir diese Thatsache wenig Hoffnung einflößte; aber selbst diese geringen Erwartungen sollten noch enttäuscht werden. — Ist es denn wirklich eine Unmöglichkeit, bei solchen Ausstellungen Würdiges zu bieten? Sollte man nicht die Namen der Ausschußmitglieder, die sich ja ohnehin höchstens auf 4—5 belaufen, geheim halten können, um ihnen unter dem Mantel der Anonymität die nötige Freiheit und Gerechtigkeit zu wahren? Von dem Moment an, wo mittels Liebedienerei nichts mehr durchzusetzen wäre, würde die Zahl der Aussteller bedeutend reduzirt werden. Dann bedürfte es nur noch eines Ausstellungskomitee's, welches es verstände, das Beste auszuwählen und damit 4—5 Säle geschmackvoll zu dekoriren. So ungefähr haben es die Bildhauer gemacht; sie haben den mittleren Gang für ihre Meisterwerke bestimmt. — Wir, die wir nichts mit der Jury zu thun haben, wir werden einfach die Wahrheit sagen.

Die Malerei umfaßte im diesjährigen Salon 2722 Nummern. Ein System gab es hier nicht; wir werden uns also der Leitung des Zufalls anvertrauen, bei dem Bessern verweilen, das Unbedeutende übergehen, ganz wie wenn wir zusammen durch die Säle wanderten und ich spräche, nicht schriebe.

Den größten Erfolg des diesjährigen Salons haben zwei in ihrer Richtung diametral entgegengesetzte Maler zu verzeichnen: Puvis de Chavannes mit seinem Frescobilde „Junge Pikarden, die sich im Lanzenschleudern üben", und Dagnan Bouveret mit seinem „Hochzeitsgebrauch aus der Franche Comté". Puvis de Chavannes, der die Ehrenmedaille von 1882 davongetragen hat, arbeitet seit Jahren an der Ausschmückung des Museums von Amiens; jetzt vollendet er sein Werk mit dem großen Bilde, welches für das Treppenhaus bestimmt ist. Bekanntlich ist Amiens die Hauptstadt der Picardie; man vermutet, daß dieser Name von der Geschicklichkeit der früheren Bewohner im Lanzenwerfen herrührt und diesen Zug der Geschichte hat Puvis de Chavannes auf seinem 12 m langen Bilde verewigt. Der Charakter der Landschaft ist genau wiedergegeben. Eine weite Ebene, hier und da von Baumgruppen unterbrochen, von kleinen Kanälen durchrieselt, bildet den Hintergrund für die verschiedenen in dem Bilde dargestellten Episoden. Links vom Beschauer ist eine Gruppe von Frauen mit diversen häuslichen Verrichtungen beschäftigt; den Mittelpunkt nehmen die Männer ein, welche zur Übung ihre Lanzen in den Stamm eines entblätterten Baumes schleudern; daran schließt sich eine lange Reihe von Zuschauern. All' diese Menschen sind interessant, jeder hat seine richtige, natürliche Stellung und verrät augenblicklich das große Geschick des Künstlers, der zur vollen Wirkung kein anderes Mittel gebraucht als die Wahrheit. Gerade so und nicht anders müssen einst unsere Vorfahren ausgesehen und gelebt haben. Die harmonische, sanfte Farbenstimmung verbreitet noch einen weiteren Zauber über das Bild und berührt das Auge höchst wohlthuend. Es beschließt den Cyklus von „Arbeit in Ruhe, Krieg und Frieden" in würdiger Weise und wird dem Museum von Amiens zum Ruhme gereichen. Ein zweites Bild desselben Künstlers hat einen weniger offiziellen Beruf. Es soll das Treppenhaus des neuen Hauses, welches der Maler Bonnat sich gebaut hat, schmücken. Die beiden Künstler haben einen reizenden Tausch gemacht. Als Gegengabe für den lieblichen blauen Meeresstrand, an welchem mehrere Frauengestalten einer sich entfernenden Barke nachblicken, hat Bonnat ein sprechend ähnliches Porträt seines Freundes gemalt, welches ebenfalls ausgestellt war. Puvis de Chavannes ist mit gekreuzten Füßen stehend abgebildet, die Hand auf einen kleinen Tisch gestützt, mit einer wunderbar charakteristischen Haltung des Kopfes. Ich habe Bonnat noch nie so gut inspirirt gefunden; er hat sein Modell diesmal in einen wirklichen Raum und es nicht auf den dunkeln Hintergrund gestellt, den ein Spaßvogel einmal mit einem Tunnel verglichen hat. Auch das Tischchen mit dem Glase Zuckerwasser ist von überraschender Wahrheit. Daß Bonnat das beste Porträt ausstellt, hat nichts Überraschendes — aber es ist nicht nur das beste Porträt des Salons, es ist auch sein bestes!

Dieses Jahr ist ihm übrigens ein gefährlicher Rivale entstanden: Sargent, ein Amerikaner, Schüler von Carolus Duran; er hat mit seinem Bildnis einer jungen Dame allgemeine und gerechte Bewunderung erregt. Die Figur steht mit einem reizenden schelmischen Gesichtchen vor uns, mit anmutiger Bewegung eine Rose in die Höhe haltend; die Linke hängt graziös herab. Das glänzende Schwarz des Kleides hebt sich vorteilhaft von dem weißlichen Vorhang ab. Das ist die echte gesunde Malweise mit breiten Pinselstrichen und vollen Lichtern. Sargents „Zigeunertanz" gefällt mir weniger. — Doch wo waren wir? Das Porträt hatte mich von unserem zweiten Koryphäen abgebracht, es soll uns nun zu demselben zurückführen. Dagnan Bouveret hatte ein sehr bemerkenswertes Porträt ausgestellt: eine junge Dame, welche in Lebensgröße in einem Fauteuil sitzt, Blumen an der Brust, einen Korb neben sich. Auch Dagnan Bouveret bedient sich, um seine Töne in die gehörige Stimmung zu bringen, der jetzt sehr gebräuchlichen Finesse, seine Figuren auf jenen goldschimmernden Stoff zu setzen, der in Feenmärchen vielleicht gebräuchlich ist, mit der Wirklichkeit aber nichts zu thun hat. Ich liebe dergleichen Unwahrheiten nicht. — Auf dem zweiten Bilde des genannten Künstlers kommen keine vergoldeten Möbel, keine Blumenkörbe vor. Wir sind auf dem Lande, in der Franche Comté und wohnen einer „Bauernhochzeit" bei. Zur Linken ein Bett, das man nur zur Hälfte sieht und dessen Vorhänge fest zugezogen sind; vor dem Bette stehen Vater und Mutter, das Brautpaar zu ihren Füßen segnend. Im Hintergrunde sieht man einen gedeckten Tisch und einige Verwandte als Zuschauer. Das

sind gewiß sehr einfache Elemente, und es ist auch gar nichts geschehen, um dieselben interessant zu machen. Aber die Beleuchtung ist wunderbar! Die weißen Kleider der Braut fangen die Sonnenstrahlen von drei Fenstern auf und verbreiten das Licht auf den Boden, über den Tisch und selbst die Decke des Zimmers. Dieser Lichteffekt ist von solcher Wahrheit, daß er allein schon dem an und für sich mäßig interessanten Gegenstande einen unschätzbaren Wert verleiht und das Bild zu einem der besten des Salons stempelt. Dagnan ist als Maler ein Virtuos. Aber Charakteristik ist nicht sein Fach, seine Menschen interessiren nicht. Er giebt uns Bauern, weil sie gerade in der Mode sind; im Zeitalter der Romantik würde er Mazzeppa's und Dante's gemalt haben. Man leugnet zuweilen den Einfluß der Politik auf die Kunst, aber sehr mit Unrecht. In Frankreich läßt sich seit einigen Jahren die Hinneigung zur Demokratie in der Kunst, wie auf allen übrigen Gebieten, deutlich erkennen. Daß die religiöse Malerei durch das laute Proklamiren des Atheismus von oben herunter empfindlich getroffen werden muß, ist selbstverständlich. Auch für den Maler giebt es bekanntlich eine Geldfrage, und wenn Bilder mit Christus und der Madonna keine Abnehmer mehr finden, sind die Maler gezwungen, sich andere Gegenstände zu wählen. Carolus Duran mit seiner „Grablegung“ und Benjamin Constants „Christus im Grabe“ erregen von diesem Gesichtspunkte aus großes Erstaunen. Beide Bilder sind übrigens, obgleich mit lebensgroßen Figuren, von bescheidener Größe. Duran konzentrirt das ganze Interesse auf die Züge des toten Erlösers; einige heilige Frauen umgeben den Leichnam. Es ist ein oblonges Bild, ebenso wie das von Benjamin Constant. Hier fällt es uns schwer, den geistreich gezeichneten ausgestreckten Körper und die wie eine Magdalena knieende weinende Mutter Gottes aus dem Halbdunkel herauszufinden. Beide Meister waren auf anderen Gebieten glücklicher. Der eine mit dem Porträt einer Dame, von welchem man behauptet, es sei weniger schön als das Original, das aber all' den bestrickenden Farbenglanz und die vollendete Ausführung zeigt, welche Carolus Duran charakterisiren; der andere lockt uns in das Land voll Sonnenschein; Benjamin Constant appellirt mit seinem „Tag nach einer Schlacht in der Alhambra“ ebenso sehr an unsere Phantasie wie an unsere geschichtlichen Kenntnisse. Mit ein wenig gutem Willen können wir glauben, daß es im 14. Jahrhundert so zugegangen sei. Im Vordergrunde erblicken wir ein Häuflein weiblicher Gefangener, von denen eine reizender und malerischer ist als die andere. Die Sieger in ihren glänzenden Waffen und schillernden Sammetmänteln scheinen dieser schönen Beute gegenüber ziemlich gleichgültig, aber Constant hat den ganzen Zauber seiner Palette und die ganze Meisterschaft seines Pinsels darauf verwendet.

Nun zu den Malern der Demokratie, des Volks! Unter ihnen hat sich Bastien Lepage einen Namen gemacht. Er ist wahrer als Dagnan Bouveret — nicht, daß er einfacher und natürlicher wäre in seiner Auffassung, aber man spürt, daß er das Leben der Bauern kennt, daß er selbst unter ihnen gelebt hat. Der Unterschied ist, daß er in Danvillers im Moseldepartement geboren ist und Dagnan Bouveret in Paris. Ich muß immer noch an eine „Siesta während der Ernte“ denken, die Lepage vor einigen Jahren ausgestellt hatte; darin war der Landmann ebenso deutlich zu erkennen wie der Maler. Seitdem hat er die Ackerfelder gemieden, vielleicht sogar vergessen. „Vater Jacques“ nennt er sein heuer ausgestelltes Bild. Aus einem entlaubten Walde kommt uns ein alter Mann in blauer Bluse entgegen, der auf dem Rücken ein langes Bündel Holz trägt. Das Bild ist lebensgroß. Trefflich hebt sich das graue Geäst von dem tiefblauen Himmel ab. Man vergißt alles darüber und bemerkt das kleine blumenpflückende Mädchen zu Füßen des Vater Jaques kaum. Bis hierher reine Wahrheit, keine Effekthascherei, nur die einfache Wiedergabe des Gesehenen! Aber nun kommt die Grenze, wo der Naturalismus anfängt bedenklich zu werden. Vater Jaques leidet vermutlich an Asthma und geht darum mit geöffnetem Munde. In diesen zahnlosen geöffneten Mund hat Bastien Lepage seinen dunkelsten schwärzesten Punkt gesetzt und erinnert dadurch an ein auf Jahrmärkten gebräuchliches Spiel; man denkt unwillkürlich, diese geöffneten Lippen seien die Zielscheibe für eine Kugel oder einen Pfeil. Dieses unglückliche Detail ist nun allerdings nicht imstande, die zarte Naturempfindung, die feine Farbenstimmung, überhaupt den

Stempel der großen Künstlerschaft, den das Bild trägt, zu verwischen, aber beklagenswert ist es doch! Alle Vorzüge Lepage's treten deutlich hervor, wenn man nach „Vater Jacques" unmittelbar vor Lhermitte's „Bezahlung der Schnitter" tritt. Wir sind in einem Maierhofe. Im Vordergrunde sitzt ein alter Mann und hält die Sichel zwischen den Beinen. Man sieht, wie er im Schweiße seines Angesichts gearbeitet und die dürftige Zahlung wohl verdient hat. Andere Schnitter warten in geringer Entfernung; sie sind jünger und ertragen die Mühe leichter. Eine Frau mit ihrem Kinde kehrt uns den Rücken zu. Es ist dies das erste größere Bild von Lhermitte. Bisher excellirte er nur in bewunderungswürdigen Kohlenzeichnungen, meist ländlichen Scenen von großer Naturwahrheit und herrlich gezeichneten Lichteffekten. Wenn man diese malerisch fein empfundenen Zeichnungen sah, dachte man, es müsse ein großer Maler in ihm stecken. Da hat man nun wieder eine Enttäuschung erlebt! Das Bild besitzt gute Eigenschaften, aber nicht diejenigen, die man erwartete. Es hat etwas Kaltes, Konventionelles. Trotzdem hat es einen großen Erfolg zu verzeichnen.

Wer die hübschen Bilder der Familie Demont-Breton (Vater, Tochter und Schwiegersohn) gesehen hat und noch daran zweifeln wollte, daß das Bauerngenre jetzt die große Menge für sich hat, der schaue sich nur bei den Amerikanern und Fremden um, die nach Paris kommen, um Kunst und Erfolg zu studiren. Die gehen alle geradewegs auf die Wiedergabe französischer Bauern und Gegenden los. Ich kenne eine ganze Kolonie in der Bretagne, in Pont-Aven, die den Bauer mit langen Haaren und grauen Leinenärmeln kultivirt, die Abkömmlinge der Chouans, deren Vertreter eigentlich le Blant ist. Übrigens setzen sich die Amerikaner keiner Strafe für Nachahmung aus, sie malen moderne Bretagne und le Blant hat keine Konkurrenz für seinen „Kurier der Blauen" zu fürchten. Die Scene spielt vor nun bald hundert Jahren und flößt lebhaftes Interesse ein. Le Blant hat die heute sehr seltene Eigenschaft, seine Personen gerne handelnd auftreten zu lassen; er liebt es, ihnen eine Pistole in die Hand zu geben, alles Stumme langweilt ihn; dabei ist er ein vollendeter Landschaftsmaler und versteht es, seine dramatische Geschichte in den richtigen Rahmen zu setzen. Er kennt die Naturschönheiten der Bretagne ebensogut wie ihre dunkle Vergangenheit.

Auch eine englische Kolonie hat uns der Himmel bescheert. Ihre Mitglieder malen ebenfalls unsere Gegenden und unsere Bauern. Zwei derselben hatten ausgestellt und zwar mit großem Erfolg, d. h. es ist Mode, die Herren Hawkins und Stott zu bewundern, weil sie Bilder malen, in denen die Äste an die Rahmen stoßen, auf denen man den Himmel nur als Reflex in einem Wasser oder Sumpf sieht; Menschen auf der Höhe angebracht sind mit endlosen Flächen zu ihren Füßen; ich finde, für dergleichen absonderliche Kompositionen braucht man nicht erst zu uns zu kommen. Überhaupt thäten die Maler besser, uns die schönen Seiten ihrer Heimat zu zeigen, wie z. B. Edelfeldt aus Finnland, der in einem „Gottesdienst am Meeresufer" außer der Eigentümlichkeit des Ortes und der Menschen, die er schildert, uns dabei ein bedeutendes Talent offenbart. Smithhald brachte einen Mondaufgang, der wohl nicht gerade norwegisch ist. Ich vermute, in Christiania geht das Gestirn der Nacht ebenso auf wie in Paris; Smithhald spielt mit vielfachen bizarren Beleuchtungen, gruppirt die Wolken wie eine geduldige Herde Schafe und giebt ihnen Gold- und Silberreflexe nach Belieben. Anders ist es bei Kroyer: das ist ein echter Däne! Er hat das Porträt Meldahls, des Direktors der Akademie in Kopenhagen, ausgestellt, ein wahres Kunststück! Das Original, ganz in Schwarz gekleidet, lehnt sich an einen Ofen aus weißer Fayence; von diesem weißen Hintergrunde weder einen Schatten noch einen Mohren sich abheben zu lassen, gehört gewiß zu den größten Schwierigkeiten, und Kroyer hat sie glänzend überwunden. Wer hat ihn das gelehrt? Bonnat, dessen Schüler er sein soll, doch gewiß nicht! — Charlemont möchten wir raten, bei seinem kleinen Format zu bleiben; sein „Wachtsaal" zeigt wunderbar gemalte Kostüme aus dem 16. Jahrhundert, ist aber sonst in keiner Weise charakteristisch. Daß diese Gardisten in Wien Wache halten, wird niemand erraten.

Dasselbe gilt von Brozik; auch er ist fabelhaft virtuos, aber seine Uhr geht leider um zehn Jahre zu spät. Seine Menschen sind aus einer Epoche, für die wir gar kein Interesse mehr empfinden. Wir mögen keine Reminiscenzen an den melodramatischen Paul Delaroche!

Diesesmal hatte Brozik den Neuerern wohl einige Konzessionen gemacht; er entfaltete Gold- und Seidenstoffe auf wunderbar gezeichneten Holzpuppen, aber all' diese schön angezogenen Leute haben keine Gedanken und keine Empfindungen. Die Balladen, die man ihnen vorliest, interessiren sie nicht, und der Kaiser Rudolf II. ist sehr gleichgiltig bei seinem Alchymisten. Wenn Brozik die Bewunderung und den Erfolg ernten will, den seine schöne Zeichnung und Malweise verdient, dann muß er andere Gegenstände wählen, z. B. irgend einen Straßenverkäufer oder ähnliches. Das sind die Stoffe, die den heutigen Amateur begeistern. Für diese Behauptung liefert Manet den augenfälligen Beweis. Eigentlich hätte ich ihn lieber ganz übergangen, denn er ist in seiner scheinbar naiven Sansenlotterie der raffinirteste und anspruchsvollste Künstler, den ich kenne. Er will um jeden Preis Aufsehen erregen, und das gelingt ihm auch. Diesesmal brachte er eine „Verkaufsbude in den Folies Bergères". Der Titel läßt schon die Hauptsache erraten. Ein Komptoir mit Liqueurflaschen — ein Glas mit Rosen, eine in blau gekleidete junge Verkäuferin wäre das Gewöhnliche. Aber Manet giebt mehr als das. Hinter der Verkäuferin hat er einen Spiegel angebracht, der alles wiederspiegelt, was wir sehen und was wir nicht sehen; das Effektvollste sind ganz oben am Rahmen zwei kleine Füßchen mit grünen Schuhen auf einem Seil, — die natürlich einer Seilkünstlerin angehören. Die Impressionisten, welche die absoluteste Inhaltlosigkeit bei einem Bilde fordern, können sich zu diesem „Bar des Folies Bergères" Glück wünschen. Ich aber frage mich — ist das wirklich eine Schule? Hat die Malerei in der That keine andere Aufgabe, als richtige Farben zu geben? Das wäre allenfalls glaublich, wenn die Natur uns nur Augen und Hände gegeben hätte, ohne geistiges Verständnis. Die Oberfläche allein lehrt keinen Gegenstand kennen. Wer wird z. B. mehr dazu berufen sein, den menschlichen Körper darzustellen, derjenige, der Anatomie studirt hat, oder derjenige, der genau weiß, von welcher Farbe er ist? Ich glaube, der wahre Künstler wird bei jedem, auch dem geringsten Gegenstand, mehr sehen, als ob er grün, blau oder rot ist und auch mehr wiederzugeben wissen! Doch lassen wir das! Wir haben uns vorhin für die Maler, die ihre heimatlichen Gegenden und Sitten zum Vorwurf nehmen, begeistert — natürlich dachten wir dabei kaum an die Einwohner der Sahara, deren malerisches Talent der Sache wohl kaum gewachsen sein dürfte. Guillaumet hat dies übernommen. Er hatte ein „Intérieur aus der Sahara" geschickt, das zu den besten Bildern des Salons gerechnet werden muß. Es soll um 50 000 Franken verkauft sein. Für manche ist das ein Beweis der Vortrefflichkeit. Ich suche mir andere Beweise, z. B. das sanfte, schön verteilte Licht, das Thüre und Treppe so herrlich beleuchtet! Der Erdboden und zwei abgehauene Baumstämme, welche die Wölbung stützen, bilden das Mobiliar dieses primitiven Interieurs; ein Mann, ein Kind und zwei Schafe sind die Bewohner. Guillaumet ist schon längst in Afrika heimisch, — so manche Karawane, so manche Wüstenansicht haben uns von seinen Reisen erzählt — aber dieses Bild übertrifft alles, was er bisher gemacht hat.

Nun wäre so ziemlich alles besprochen, was Aufsehen erregt oder Anziehungskraft ausgeübt hat, — aber für die Honoratioren der Malerei, für die ganze „Phalanx vom römischen Preis" habe ich noch immer keinen Raum gefunden. Und sie waren doch alle da! Die Einen unentwegt in ihrer Mittelmäßigkeit, die Anderen sich encanaillirend, nur um sich in Erinnerung zu bringen. So z. B. Comerre, der seinen Gegenstand Zola entlehnte und uns den Tod Albine's vorführte, während ein anderes Bild von ihm eine mit gekreuzten Füßen sitzende Tänzerin zeigt, deren in die Höhe fliegende Röcke eine ganze Tonleiter von weißen und rosa Schattirungen bilden. Beide Bilder sind höchst bedenklich — Comerre hat sich überlebt. Nicht so Bramtot, der einen schmerzlosen Ixion eingesandt hatte; das sieht sich beinahe wie eine Reklame für das Chloroform an. Ein wahres Kleinod von einem Porträt hatte ein Zögling des Instituts, der junge Chartran, zur Ausstellung gebracht; das Bild ist frei von jeder akademischen Pedanterie und berechtigt zu den größten Hoffnungen. Wenker hat seine Studien vollendet und stellte seine Austrittsaufgabe aus: „Der hl. Johann Chrysostomus apostrophirt von der Kanzel herunter die Kaiserin Eudoxia". Die Inscenirung ist originell, Kostüme und Dekoration verraten viel Phantasie, und die Lichteffekte sind sehr schön. Jedenfalls ist Wenker bereit, vom Ufer abzustoßen, — ob sein Schiff ihn auch bis zu den

„Folies Bergères“ tragen werde, wage ich nicht zu bestimmen — aber daß er nicht weit davon landen wird, scheint mir sicher. Seine Kunst wird aller Wahrscheinlichkeit nach die Signatur des 19. Jahrhunderts tragen. Henners „Allegorie“ wirkt einigermaßen befremdlich, sein Porträt einer Dame ist hingegen entzückend gezeichnet und gemalt: eine sehr schöne Person in schwarzem Kleide auf türkisblauem Hintergrund. Hébert brachte auch ein wunderbares kleines Porträt, die Tochter des berühmten Chirurgen Trélat. Es kann nicht leicht etwas Poetischeres geben, als dies reizende Gesichtchen, von superben roten Haaren umrahmt, die wie ein Schleier auf die Schultern niederfallen. Elegante Blattpflanzen bilden den Hintergrund und stimmen harmonisch zu dem grünen Sammet des Kleides. Sehr anziehend ist auch Lefebvre's „Braut“. Junge Mädchen, lauter antike Schönheiten, schmücken ihre Gefährtin für den Gang zum Altar. Lévy, der sonst auch die antike Schönheit kultivirt, brachte dieses Jahr nur Porträts. Eines derselben ist schon berühmt geworden. Ganz Paris kennt die lächerliche Erscheinung des Dichters und Schriftstellers Barbey d'Aurevilly. Lévy hat mit großer Geschicklichkeit von diesem Original eine ähnliche und doch sehr nachsichtige Kopie gemacht. Zum Schluß will ich noch erwähnen, daß Cabanel ein Porträt und eine „Patrizierin“ ausgestellt hatte, Bouguereau eine „Abenddämmerung“ in der Gestalt eines über dem Meere schwebenden schönen Weibes und ein Genrebild unter dem Titel von „Bruder und Schwester“; damit weiß jedermann, daß vier saubere fehlerlose Bilder da waren — die kein Atom von Staub, aber auch kein Atom von Schönheit besitzen. Das nächstemal werden wir zur Natur zurückkehren. Wir kommen zu den Landschaftsmalern.

Kunstlitteratur.

Die königliche Pinakothek älterer Meister in München, in Photographien nach den Originalen. Mit erläuterndem Text von Friedrich Pecht. München, Franz Hanfstaengl. 1. Liefg. 1882. Fol.

Der unlängst besprochenen kupferstecherischen Publikation über die weltberühmte Münchener Galerie folgt hier ein photographisches Unternehmen auf dem Fuße, welches durch seinen größeren Umfang und durch das handlichere Format vor dem Werke Raabs und Rebers manches voraus hat, wenn es auch mit demselben in künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung nicht in die Schranken treten will. Die Herausgeber gehen dabei von dem unanfechtbaren Gesichtspunkte aus, daß die Kunstschöpfungen der großen Meister, diese edelsten Gaben des Genius der Menschheit, nicht weit genug verbreitet werden können, um ihren veredelnden Einfluß auszuüben. Sie dehnten die Zahl der zu publizirenden Bilder auf zweihundert aus, ließen dafür aber an Stelle des bei den früheren photographischen Publikationen der Verlagshandlung eingehaltenen Großfolio-Formats ein kleineres Folio treten und näherten auch durch Beigabe eines ausführlichen, zierlich ausgestatteten Textes das Ganze mehr dem Charakter eines bequem zu handhabenden Kunstbuches, welches in jedem Salon gern gesehen sein wird. Kurz, wir haben es hier mit einem Werke zu thun, welches nicht nur in Bibliotheken und Sammlungen der Vornehmen, sondern auch in dem kunstgeschmückten Bürgerhause sich Eingang verschaffen kann. Möchte es ihn im umfassendsten Maße finden!

Daß die Photographien der Bilder in technischer Hinsicht kaum etwas zu wünschen übrig lassen, braucht bei dem Weltruhm der Hanfstaenglschen Anstalt nicht besonders hervorgehoben zu werden. Solche Lichtbilder haben in der That völlig den Wert von guten Originalabgüssen alter Skulpturwerke; wenn auch die Farbe fehlt, so steht doch der Pinselstrich des Meisters uns klar vor Augen und damit ein unmittelbarer Ausdruck seines Wesens und Schaffens. — Der Text setzt sich zur Aufgabe, jedes Werk historisch an den ihm gebührenden Platz zu stellen und es in seinem jetzigen Zustande kritisch zu würdigen. Der Verfasser thut

dies in seiner bekannten, stets anregenden Weise, für unsern Geschmack bisweilen nur mit etwas zu großem Wortreichtum.

Jede Lieferung, deren im ganzen vierzig erscheinen sollen, enthält fünf Photographien mit zugehörigem Text. Die erste beginnt mit Raffaels köstlicher „Madonna Tempi", woran der „Raub der Töchter des Leukippos" von Rubens, Murillo's „Würfelspieler", G. Dows „Marktschreier" und der „Wasserfall" von Everdingen sich anreihen. Aus dem Inhalte der nächsten Lieferungen seien an der Hand des Prospekts noch folgende Bilder namhaft gemacht: Raffaels „Bindo Altoviti", Dürers „Selbstbildnis", das Doppelporträt von Rubens und seiner ersten Frau in der Geißblattlaube, desselben Meisters Amazonenschlacht, Tizians Karl V., Memlinks Sieben Freuden der Maria, die beiden weiblichen Heiligen von des ältern Holbein Sebastiansaltar u. s. w. Man sieht, alle Schulen und Zeiten sind durch ihre Perlen vertreten.

C. v. L.

F. de Saulcy, Jerusalem. Paris, Vve. A. Morel & Cie. 1882. 336 S. gr. 8.

Wenn wir in dieser Zeitschrift ein der Palästinaforschung gewidmetes Werk besprechen, so geschieht es, weil dasselbe künstlerisches Gebiet berührt. Nun ist schon de Saulcy's Name allein jedem, der sich mit althebräischer Kunst beschäftigt, wohlbekannt. Das vorliegende Buch faßt die Resultate eines mehrmaligen längern Aufenthaltes in Jerusalem in den Jahren 1850, 1863 und 1869 zusammen. Ausgrabungen, Detailaufnahmen, sowie die Durchforschung der Litteratur, ja auch der Numismatik, geben die Farben ab zu einem reichen Gemälde des alten Jerusalem, das in prächtiger, auch des Humors nicht entbehrender Schilderung uns vor das geistige Auge gezaubert wird. Das successive Anwachsen der Stadt Jerusalem stellt de Saulcy an den Eingang seines Werkes; dann beginnt er einen Rundgang durch die heutige Stadt und sucht nach den Zeugen des Altertums, nach den alten Riesenquadern in den Mauern, nach den Monolithen, nach den Portalen der Grabkammern, nach den Sarkophagen u. s. w. Den Ausgangspunkt bildet ihm die Kirche des heil. Grabes, für dessen Authenticität er eintritt. Die letzten Kapitel des Buches kehren zur Schilderung der Stätten zurück, welche durch Christi letzte Lebenstage geweiht sind. Wer über die Reste jüdischer Mauern am Tempel, über die Bauten der Hasmonäer und Herodier in der Stadt, über die Nekropolen in der Umgebung, überhaupt über die Kunstgeschichte Jerusalems bis in die Zeit des Baues der Felsenkuppel sich belehren will, muß das Buch zur Hand nehmen. Auch Jerusalems altertümliche Reste, z. B. die Grabhöhlen im Thale ben Hinnom, sind durch die Neuzeit in ihrem Bestande bedroht. Manches schildert de Saulcy in dem Bewußtsein, daß eine künftige Generation das alles nicht mehr sehen werde. — Auf Einzelheiten gehen wir hier nicht ein: sind doch die künstlerischen Fragen in dem Buche mehr als anderswo mit den topographischen und Quellenstudien eng verbunden. Aber es drängt uns zu konstatiren, daß dieser tüchtige Kenner der Palästinalitteratur in dem vorliegenden Buche nicht zeigt, daß er deutsche Forschung verwertet oder auch nur gekannt hat. Und doch sind die Deutschen auch in dieser Beziehung mit unter den Ersten zu nennen: Tobler, Zschokke, Sepp, Raumer und manch ein Mitarbeiter des Palästinavereins hat, abgesehen von den älteren deutschen Schriftstellern, Tüchtiges für die Jerusalemsforschung gearbeitet. Die Siloahinschrift ist durch deutsches Bemühen entdeckt und, wie es scheint, endgiltig entziffert worden. Daß Gelehrte anderer Nationen auch an dieser Inschrift Gutes zustande gebracht, soll von uns hier nicht verschwiegen werden. Aber warum erwähnt de Saulcy nicht — wenigstens erinnern wir uns keiner solchen Stelle seines Buches — die Verdienste der Deutschen um die Siloahinschrift? Hat de Saulcy nichts von der Inschrift gehört? Tobler war längst vor Père Lièvin im Kanale jenes Teichs und hat ihn genau beschrieben. Kennt de Saulcy die Monographie Toblers über die Quelle und den Teich Siloam nicht? — Allein de Saulcy scheint überhaupt nicht citiren zu wollen, und darum ist er schwer kontrollirbar. Er führt häufig Worte

der heil. Schrift an, Stellen aus Josephus Flavius u. a. ohne Angabe des Buches, Kapitels und Verses. Das mag vornehm sein, ist aber nicht gutzuheißen.

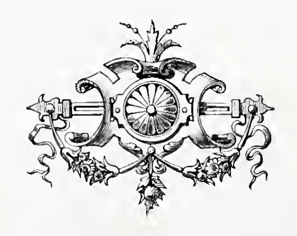
Die Ausstattung des Werkes ist glänzend, manche der beigegebenen Abbildungen bringen völlig neues. Die Karte von Jerusalem, ohne Terrainzeichnung, läßt dagegen vieles zu wünschen übrig. Wenigstens in dem Exemplare, welches uns zu Gebote steht, sind viele der Namen unleserlich, weil verschmiert.

Wien. **W. A. Neumann.**

Notizen.

* **Schmeichelkätzchen, von Franz Rumpler,** radirt von Fr. Böttcher. Über dieses farbenfrische, reizende Bild, eines der gelungensten in den österreichischen Sälen der diesjährigen Wiener internationalen Ausstellung, finden die Leser auf S. 246 des laufenden Jahrgangs der Zeitschrift alles Nähere gesagt, so daß wir uns begnügen können, darauf einfach hinzuweisen. — Der Radirer, welcher sich bereits durch ein gelungenes Blatt nach Laufberger im 9. Hefte dieses Jahres einführte, ist ein begabter Schüler W. Ungers.

— e. **Abschied der Rekruten von Bellangé.** Von der Richtung, die Horace Vernet in seinen großen Kriegsbildern in epochemachender Weise einschlug, zweigte sich in der gleichzeitigen französischen Malerei eine Richtung ab, die in Schilderungen verwandten Inhalts auf das Gebiet des Genrehaften überging. Zu den vorzüglichsten Vertretern dieser letzteren Richtung gehörte Hippolyte Bellangé (geboren 1800 zu Paris, gestorben daselbst 1866). In den besten seiner Bilder zeigte er jene vornehmsten Eigenschaften des Genremalers, Feinheit der Beobachtung und Lebendigkeit der Charakteristik, mit einer echt nationalen Eigentümlichkeit verbunden, die diesen Bildern ein besonderes Interesse verleiht. Neben Scenen des Kriegslebens liebte er namentlich auch solche Momente zu schildern, in denen uns der Soldat nicht in seinem kriegerischen Beruf, sondern in seinen einfach menschlichen Beziehungen entgegentritt: wie er als Rekrut von der friedlichen Heimat Abschied nimmt, wie er in die Heimat zurückkehrt u. s. f. Von solchen Darstellungen befinden sich im Leipziger Museum zwei, von denen eine, „Der Abschied des Rekruten", in dem dieser Nummer der Zeitschrift beigegebenen Stich von Louis Schulz reproduzirt ist. Das Bild ist 1842 gemalt; es gehört der mittleren Periode des Künstlers an, in welcher er die Zeichnung noch entschiedener betonte, als das Kolorit; letzteres ist zwar nicht ohne Kraft und Frische, aber es fehlt ihm noch jene einheitlichere Stimmung, die Bellangé bei einer freieren malerischen Behandlung erst in späteren Bildern erreichte. Was das reproduzirte Gemälde hauptsächlich anziehend macht, ist die Charakteristik der Hauptfiguren; die Scene spielt in der niedern Bretagne, deren schöner und kräftiger Menschenschlag in diesem Bilde in charakteristischen Typen geschildert ist.





H. Bellangé pinx — Louis Schulz sculps

ABSCHIED DES REKRUTEN.

Im Besitze des Städtischen Museums in Leipzig

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. — Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig





Alex. Vera pinx.

Fr. Böttcher sculps.

DER HELDENMUTH DER NUMANTINER.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck von Fr. Felsing in München



Preller und Goethe.

Von Dr. Alphons Dürr.



So mannigfache und bedeutsame Erscheinungen die Goethelitteratur auch in den letzten Jahren hervorgebracht hat, ein Buch, das bei einer gediegenen, des Gegenstandes würdigen Behandlung auf das allgemeinste Interesse rechnen dürfte, ist bisher noch immer ungeschrieben geblieben, wir meinen eine Darstellung von Goethe's Verhältnis zur bildenden Kunst. A. von Zahn hat einmal gelegentlich der Veröffentlichung von Briefen und Aufsätzen Goethe's aus den Akten der großherzoglichen Kunstanstalten in Weimar im zweiten Bande seiner Jahrbücher für Kunstwissenschaft (Leipzig 1869, S. 325 ff.) in seiner feinen geistvollen Weise angedeutet, wie dieser Gegenstand zu behandeln sein würde, welche Ziele und Grenzen die Darstellung sich zu setzen hätte.

Es mag wohl sein, daß die mit Zahns Worten überaus prägnant bezeichnete Größe und Ausdehnung des Unternehmens die Forscher bisher abgehalten hat; denn es müßten nicht allein die theoretischen Anschauungen Goethe's über die Kunst, seine Geschmacksrichtung in ihren verschiedenen Wandlungen zum Gegenstand eingehender Erörterungen gemacht werden, sondern es wäre auch nötig, die persönlichen Beziehungen zu jedem einzelnen der Künstler, mit denen Goethe in mehr als flüchtige Berührung kam, sorgfältig und genau zu verfolgen und jede dieser zahlreichen Beziehungen auf das Resultat hin zu prüfen, das sich aus ihr für das Gesamtbild gewinnen ließe.

Dieser Arbeit möchten wir uns in Bezug auf das Verhältnis Goethe's zu Preller im Nachfolgenden unterziehen.

Frühzeitig schon trat Preller, der am 25. April 1804 zu Eisenach geboren war, in Goethe's Nähe. Noch im Jahre seiner Geburt siedelten seine Eltern nach Weimar über, das fortan sein bleibender Aufenthaltsort wurde. Wenn das geistige Leben in Weimar zu jener Zeit sich auch nicht mehr so glänzend und vielseitig gestaltete, wie in den vorausgegangenen Jahrzehnten, so war es für Prellers künstlerische Entwickelung und zumal für die Ausbildung seiner besonderen Richtung doch an und für sich schon bedeutungsvoll, daß er in der klassischen Atmosphäre Weimars aufwuchs, dem noch immer der Glanz des Goethe'schen Namens einen erhöhten Nimbus verlieh.

Nachdem Preller das Gymnasium bis Sekunda besucht hatte, trat er mit vierzehn Jahren in die „Freie Zeichnenschule" ein, die Goethe 1775 begründet hatte und die er fortdauernd mit besonderer Sorgfalt und Liebe überwachte. In dieser Anstalt, die damals Goethe's Freund und vertrauter Ratgeber in Kunstsachen, der Schweizer Heinrich

Meyer als Nachfolger von G. M. Kraus leitete, genoß Preller den ersten systematischen Kunstunterricht nach einem System, das Goethe festgesetzt hatte. Meyer selbst, dessen Einfluß zu jener Zeit Goethe's Kunstanschauungen vollständig beherrschte, erteilte Preller Unterricht im Ölmalen und nahm sich des talentvollen Knaben, der bald alle Genossen überflügelte, besonders an; er war es auch, der den siebzehnjährigen Preller zu Goethe brachte und demselben den begabten Schüler auf das wärmste empfahl.

Von jenem Augenblicke an entwickelte Goethe unausgesetzt bis zu seinem Tode die lebhafteste Teilnahme für Preller, dessen außergewöhnliches Talent, das er fortan auf jede Weise zu fördern suchte, seinem einsichtigen Blick nicht entgangen war.

Preller giebt uns in seiner von Pecht mitgeteilten Selbstbiographie[1]) folgende höchst anschauliche Schilderung seines ersten Besuches bei Goethe.

„Der mittelgroße, aber sitzend sehr mächtig aussehende Mann mit den wunderbaren Augen, mit denen er einen förmlich durch und durch schauen konnte, imponirte mir freilich gewaltig, trotz aller bezaubernden Freundlichkeit. Er betrachtete mich aufmerksam und sagte mir dann, er sei gerade an einer meteorologischen Arbeit, zu der er durch das Werk eines Engländers über die Wolkenbildung angeregt worden, ich möchte ihm doch verschiedene Gattungen von Lüften, die er mir genau beschrieb, nach der Natur skizziren und dabei auf das Nebeneinanderstehen der verschiedenen Wolkenschichten besonders acht geben. Es werde mir dies Studium auch später nützlich sein. So habe ich ihm wenigstens ein Dutzend verschiedene Lüfte nach der Natur gemalt zu seiner großen Zufriedenheit."

Goethe selbst hielt diese ihm von dem siebzehnjährigen Preller geleistete Hilfe für wichtig genug, um in den knappen Notizen der „Tages- und Jahreshefte" mit erwähnt zu werden. Unter den Aufzeichnungen des Jahres 1821 lesen wir auch die Bemerkung: „Der junge Preller brachte meine Wolkenzeichnungen ins Reine."

Wie nützlich sich das sorgfältige Studium der Wolkenbildungen nachmals für Preller erwies, das lehrt jeder Blick auf die späteren Arbeiten des Künstlers, auf die nordischen Landschaften nicht minder als auf die italienischen, welche ihm für die Odysseebilder vornehmlich die Motive abgaben. Auf allen entzückt die gleiche Meisterschaft in der Behandlung des Himmels.

Nach Beendigung seiner Studien auf der Weimarischen Zeichenschule, der Vorstufe der gegenwärtigen Kunstakademie, wurde Preller durch Goethe's Vermittelung ein mehrjähriger, durch eine einmalige Rückkehr nach Weimar unterbrochener Aufenthalt in Dresden ermöglicht, mit dessen Kunstanstalten und Kunstverhältnissen Goethe durch wiederholte eigene Anwesenheit und ausgedehnte schriftliche Verbindungen auf das genaueste vertraut war.

Goethe gab Preller, als dieser im Frühjahre 1822 zum zweitenmal nach Dresden ging, an den Professor Carus einen sehr warmen Empfehlungsbrief mit, welcher von der eingehendsten Teilnahme Goethe's für Preller zeugt und den Beweis liefert, wie sorgfältig und gewissenhaft er die künstlerische Ausbildung desselben leitete.

„Ew. Wohlgeboren Geneigtheit läßt mich hoffen", schreibt Goethe aus Weimar unterm 25. April,[2]) „daß Sie den Ueberbringer dieses freundlich aufnehmen, auch meine und seine Wünsche wohlwollend erfüllen mögen.

1) Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. 1. Reihe. Nördlingen 1877.
2) C. G. Carus, Goethe. Zu dessen näherem Verständnis. Leipzig 1843.

Ein talentvoller Jüngling, Friedrich Preller, Schüler des hiesigen Zeichnen-Institutes, welcher schon das vergangene Jahr einige Zeit in Dresden zugebracht und auf der Gallerie zwei Gemälde nach Ruysdael und Potter copirt hat, zieht jetzt wieder dahin, um das Studium der Landschaftsmalerey weiter fortzusetzen und ich nehme mir die Freiheit denselben Ew. Wohlgeb. zu empfehlen, damit er seine Absicht desto sicherer erreiche. Er hat sich durch Fleiß und natürlich gute Anlage bereits eine hübsche Fertigkeit im Zeichnen und Malen erworben, und so möchte es angemessen sein für ihn, sich nun den künftigen Sommer an irgend einem bedeutenden Bilde zu versuchen. Ruysdael oder Berghem scheinen mir diejenigen Meister, welche der Neigung unseres jungen Künstlers am besten zusagen und an denen sich auch sein Talent am förderfamsten entwickeln dürfte; Ruysdael wegen dem Gehalt und der Anmuth seiner Erfindung, schöner Wirkung und Uebereinstimmung des Ganzen, Berghem vorzüglich wegen dem vortrefflichen Vieh, womit er zu staffiren pflegt, wegen der Heiterkeit in den Farbentönen, und weil sich auch in seinen Entwürfen zuweilen eine poetische Großartigkeit findet.

Zwar wollte ich überhaupt weder wegen der Wahl eines Gemäldes etwas bestimmen, noch den Meister ausschließlich nennen, an den sich Preller halten soll, man wird sich in beiden nach den obwaltenden Umständen richten müssen; aber ich wollte Ew. Wohlgeb. freundlichst ersuchen, besagtem jungen Menschen mit Ihrem Rath und mit Ihrer Kunsterfahrenheit bei der Wahl eines zu copirenden Gemäldes an die Hand zu gehen, wie auch denselben auf der Gallerie durch Ihre vielgeltende Fürsprache zu begünstigen."

Preller war die drei Sommer seines Aufenthaltes in Dresden über unablässig mit Kopiren auf der Galerie beschäftigt. Seine Neigung blieb in der That jenen von Goethe bezeichneten Meistern ausschließlich zugewendet, denn für seine großen Vorgänger und idealen Lehrmeister, die Poussins und Claude Lorrain, war ihm zu jener Zeit das Verständnis noch nicht aufgegangen. Daß aber sein Talent durch die Beschäftigung mit den Meistern der naturalistischen Richtung, von der sich Preller selbst erst in Italien lossagte, dennoch „förderfam" entwickelt habe, wer möchte es angesichts der im Weimarischen Museum befindlichen Kopien nach Ruysdael und Potter, den Früchten der Dresdener Studienzeit, leugnen?

Nicht lange nach seiner Rückkehr von Dresden erregte Preller durch ein auf die alljährlich in Weimar stattfindende Ausstellung geschicktes Bild ungewöhnliches Aufsehen.

Das noch gegenwärtig in Weimar im Privatbesitz befindliche Bild stellte eine Eisfahrt auf dem Schwansee bei Weimar mit treuer, aus dem Leben gegriffener Staffage dar, unter welcher man eine Menge stadtbekannter Persönlichkeiten erblickte und auch den Künstler selbst, im langen braunen Rock vor Frost in die Hände hauchend.

Dieses Bild war für Prellers fernere Lebensschicksale von bedeutendem Einfluß. Er erregte damit die Aufmerksamkeit seines Großherzogs Karl August, der sich am 11. April 1824 wegen dieses Bildes an Goethe mit den Worten wendete: „Findest Du nicht, daß die Eisbahn von Preller, die ich Dir heute schickte, sehr geistreich erfunden und komponirt und sehr korrekt ausgeführt ist?"

Dann schrieb er ihm weiter am 19. April: „Nach dem Bilde »Der hiesige Eislauf« von Prellern gemalt, den ich Dir neulich schickte, sein Talent beurtheilt, kommt es mir vor, als wenn ich wirklich wohl thäte, ihn mit nach Antwerpen zu nehmen und ihn dorten bei van Bree in die Schule zu geben, der mir ohnedies einen neuen Eleven

abgefordert hat. Jetzt kostet mir Prellers Reise nicht viel. Es ist doch der einzige Ort auf diesem Erdenrunde, wo doch noch etwas gründlicher Unterricht in der Malerei und dergleichen gegeben wird. Was sagt Deine Weisheit dazu? Schicke mir das Bild wieder."

Goethe's Antwort ist leider nicht erhalten. An ihn, der in dieser ganzen Angelegenheit als der Vermittler erscheint, schreibt Karl August unter dem 19. April noch Folgendes: „Sehr lieb wird es mir sein, wenn Du Prellern bekannt machen willst, daß ich ihn mit nach Gent zu Anfang May nehmen und ihn dorten ein paar Jahre lassen werde. Schreib es doch auch an van Bree. Ich glaube, daß dieser Preller etwas ganz Ausgezeichnetes werden kann." [1])

Kurz darauf machte der Großherzog seinen Entschluß zur That und brachte Preller persönlich zu van Bree nach Antwerpen.

Nach zwei Jahren eifrigsten Studiums kehrte Preller wieder nach Weimar zurück, wo sich ihm durch die Fürsprache Goethe's bald die Verwirklichung seines längst im Stillen gehegten Lieblingswunsches erfüllen sollte: die Reise nach Italien.

Vor der Abreise ging Preller noch einmal zu Goethe, der ihm goldene Worte auf den Weg mitgab und ihm mit einsichtsvollem Blick die Richtung bezeichnete, auf der Preller, solchen Rates lebendig eingedenk, nachmals so Großes leisten sollte.

Preller hatte in der Schule van Bree's, eines Künstlers, der in seiner Richtung Jaques Louis David nahestand, bedeutende Fortschritte gemacht. Es war Goethe bei der Betrachtung der Bilder und Studien, die Preller aus Antwerpen mitgebracht hatte, nicht entgangen, daß sich in Prellers Stil Wandlungen vollzogen hatten; darum riet er ihm nicht mehr, sich dem Studium des Ruysdaelschen Naturalismus hinzugeben, sondern wies ihn in richtiger Erkenntnis des in Preller schlummernden Talentes für die historische, oder wie Goethe zu sagen pflegte, heroische Landschaftsmalerei, direkt auf die großen Meister dieser Richtung hin.

Eckermann hat uns in seinen „Gesprächen mit Goethe" diese Unterredung Goethe's mit dem jungen Preller unter dem Datum „Montag den 5. Juni 1826" ausführlich geschildert. [2])

„Als Reisesegen", sagt Goethe, „habe ich ihm geraten, sich nicht verwirren zu lassen, sich besonders an Poussin und Claude Lorrain zu halten und vor allem die Werke dieser beiden Großen zu studiren, damit ihm deutlich werde, wie sie die Natur angesehen und zum Ausdruck ihrer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen gebraucht haben.

„Preller ist ein bedeutendes Talent und mir ist für ihn nicht bange. Er erscheint mir übrigens von sehr ernstem Charakter, und ich bin fast gewiß, daß er sich eher zu Poussin als zu Claude Lorrain neigen wird. Doch habe ich ihm den letztern zu besonderem Studium empfohlen und zwar nicht ohne Grund.

„Denn es ist mit der Ausbildung des Künstlers wie mit der Ausbildung jedes andern Talents. Unsere Stärken bilden sich gewissermaßen von selber, aber diejenigen Keime und Anlagen unserer Natur, die nicht unsere tägliche Richtung und nicht so mächtig sind, wollen eine besondere Pflege, damit sie gleichfalls zu Stärken werden.

„So können einem jungen Sänger, wie ich schon oft gesagt, gewisse Töne ange-

---

1) Briefwechsel des Großherzogs Karl August mit Goethe. Weimar 1863. Bd. 2, S. 251 ff.

2) Bd. III, S. 78 ff.

boren sein, die ganz vortrefflich sind und die nichts weiter zu wünschen übrig lassen; andere Töne seiner Stimme aber können weniger stark, rein und voll befunden werden. Aber eben diese muß er durch besondere Übung dahin zu bringen suchen, daß sie den andern gleich werden.

„Ich bin gewiß, daß Prellern einst das Ernste, Großartige, vielleicht auch das Wilde ganz vortrefflich gelingen wird. Ob er aber im Heitern, Anmutigen und Lieblichen gleich glücklich sein werde, ist eine andere Frage und deshalb habe ich ihm den Claude Lorrain ganz besonders ans Herz gelegt, damit er sich durch Studium dasjenige aneigne, was vielleicht nicht in der eigentlichen Richtung seines Naturells liegt.

„Sodann war noch eins, worauf ich ihn aufmerksam gemacht. Ich habe bisher viele Studien nach der Natur von ihm gesehen. Sie waren vortrefflich und mit Energie und Leben aufgefaßt; aber es waren alles nur Einzelheiten, womit später bei eigenen Erfindungen wenig zu machen ist. Ich habe ihm nun geraten, künftig in der Natur nie einen einzelnen Gegenstand allein herauszuzeichnen, nie einen einzelnen Baum, einen einzelnen Steinhaufen, eine einzelne Hütte, sondern immer zugleich einigen Hintergrund und einige Umgebung mit.

„Und zwar aus folgenden Ursachen. Wir sehen in der Natur nie etwas als Einzelheit, sondern wir sehen alles in Verbindung mit etwas anderm, das vor ihm, neben ihm, hinter ihm, unter ihm und über ihm sich befindet. Auch fällt uns wohl ein einzelner Gegenstand als besonders malerisch auf; es ist aber nicht der Gegenstand allein, der diese Wirkung hervorbringt, sondern es ist die Verbindung, in der wir ihn sehen, mit dem, was neben, hinter und über ihm ist und welches alles zu jener Wirkung beiträgt.

„So kann ich bei einem Spaziergange auf eine Eiche stoßen, deren malerischer Effekt mich überrascht. Zeichne ich sie aber allein heraus, so wird sie vielleicht gar nicht mehr erscheinen, was sie war, weil dasjenige fehlt, was zu ihrem malerischen Effekt in der Natur beitrug und ihn steigerte. So kann ferner ein Stück Wald schön sein, weil gerade dieser Himmel, dieses Licht und dieser Stand der Sonne einwirkt. Lasse ich aber in meiner Zeichnung dieses alles hinweg, so wird sie vielleicht ohne alle Kraft als etwas Gleichgültiges dastehen, dem der eigentliche Zauber fehlt.

„Und dann noch dieses. Es ist in der Natur nichts schön, was nicht naturgesetzlich als wahr motivirt wäre. Damit aber jene Naturwahrheit auch im Bilde wahr erscheine, so muß sie durch Hinstellung der einwirkenden Dinge begründet werden.

„Ich treffe an einem Bache wohlgeformte Steine, deren der Luft ausgesetzte Stellen mit grünem Moos malerisch überzogen sind. Es ist aber nicht die Feuchtigkeit des Wassers allein, was diese Moosbildung verursacht, sondern es ist etwa ein nördlicher Abhang oder schattende Bäume und Gebüsch, was an dieser Stelle des Baches auf jene Bildung einwirkte. Lasse ich aber diese einwirkenden Ursachen in meinem Bilde hinweg, so wird es ohne Wahrheit sein und ohne die eigentliche überzeugende Kraft.

„So hat der Stand eines Baumes, die Art des Bodens unter ihm, andere Bäume hinter und neben ihm, einen großen Einfluß auf seine Bildung. Eine Eiche, die auf der windigen westlichen Spitze eines felsigen Hügels steht, wird eine ganz andere Form erlangen, als eine andere, die unten im weichen Boden eines geschützten Thales grünt. Beide können in ihrer Art schön sein, aber sie werden einen sehr verschiedenen Charakter haben und können daher in einer künstlerisch erfundenen Landschaft wiederum

nur für einen solchen Stand gebraucht werden, wie sie ihn in der Natur hatten. Und deshalb ist dem Künstler die mitgezeichnete Umgebung, wodurch der jedesmalige Stand ausgedrückt worden, von großer Bedeutung.

„Wiederum aber würde es thöricht sein, allerlei prosaische Zufälligkeiten mitzeichnen zu wollen, die so wenig auf die Form und Bildung des Hauptgegenstandes, als auf dessen augenblickliche malerische Erscheinung Einfluß hatten.

„Von allen diesen kleinen Andeutungen habe ich Prellern die Hauptsachen mitgeteilt, und ich bin gewiß, daß es bei ihm als einem geborenen Talent Wurzel schlagen und gedeihen werde."

Mit diesem „Reisesegen" Goethe's und dem Stipendium des Großherzogs Karl August ausgestattet, trat Preller seine Wanderung nach Italien an. Sein Aufenthalt daselbst, vornehmlich in Rom, wurde für sein gesamtes ferneres Leben entscheidend. In Italien erst festigte sich Prellers künstlerische Richtung, es waren die von Goethe ihm gewiesenen hohen Vorbilder, die Poussins und Claude Lorrain, an denen er erstarkte und in deren selbstbewußter Nachahmung er sich selbst mehr und mehr zum gefeierten Meister idealhistorischer Landschaftsmalerei heranbildete.

Damals auch erwachte bei Preller der Gedanke an die Odyssee. Dieselben Gegenden, bei deren Anblick einst Goethe das Gedicht in einem ungeahnten Glanze erschienen war, wo es ihm aufgehört hatte, Gedicht zu sein und die Natur selbst schien, gaben Preller die erste Anregung zu seinem großen bedeutsamen Lebenswerke, das mit seinem Namen am unzertrennlichsten für alle Zukunft verbunden ist.

Preller war Goethe während seiner mehrjährigen Abwesenheit in Italien nicht aus den Augen gerückt.

Als 1828 in Dresden der Sächsische Kunstverein ins Leben gerufen worden war, bei welchem Goethe besonders auf Louise Seidlers Anregung hin für die Weimarischen Künstler die gleichen Rechte wie für die einheimischen sächsischen erwirkt hatte, richtete Goethe am 25. Oktober 1829 an die großherzogliche Schatullenverwaltung ein „Promemoria über die Verbindung Dresdener und Weimarischer Künstler und Kunstfreunde", um den in Italien lebenden Weimaranern, also auch Preller, kundgeben zu lassen: „Daß man die Lieferung von Bildern zur Verlosung und zum Verkaufe erwarte." [1])

Dieser ihm durch Vermittelung des Bankiers Heinrich Mylius zugegangenen Aufforderung entsprach Preller im folgenden Frühjahr. Der Briefwechsel, den Goethe mit F. G. von Quandt in Dresden in Betreff der Angelegenheiten des von ihm mit lebhafter Teilnahme verfolgten Sächsischen Kunstvereins unterhielt, belehrt uns über das besondere Interesse, das Goethe an den Arbeiten Prellers nahm, deren Ausstellung in Dresden er vermittelte.

So meldet er Quandt zuerst am 7. Juli 1830: „Zwei Bilder von unserm Preller in Rom erwarte täglich, und hoffe auch diese noch zur rechten Zeit nach Dresden befördern zu können." Dann weiter am 6. Mai 1831: „In diesen Tagen sende ich zwey Landschaften von unserem guten Preller ab; wir wünschen, daß sie Beyfall erhalten, angenommen und billig honorirt werden."

Als August von Goethe seine Reise nach Rom antrat, hatte ihn der Vater an Preller „dringend empfohlen". Goethe ahnte nicht, daß Preller berufen sein sollte, ge-

1) Uhde, Goethe, F. G. von Quandt und der Sächsische Kunstverein. Stuttgart 1878, S. 9 ff.

meinsam mit August Kestner dem Sohne bei dem Fieber, daß ihn in Rom im Oktober 1830 so jäh dahinraffte, die letzten Liebesdienste zu erweisen. „Wenn mich der Tod von Goethe's Sohn sehr ergriffen hatte", erzählt Preller in seiner Selbstbiographie, „wie er denn das größte Aufsehen machte, so ist mir kaum weniger merkwürdig, daß Goethe selber gegen mich des Sohnes weder damals, noch je später auch nur mit einem Worte erwähnte. Ja, des Verstorbenen eigene Söhne erfuhren es erst nach vierzig Jahren ganz zufällig, daß ich es war, der ihrem Vater bei seinem raschen Tode zur Seite gestanden."

Nicht lange darauf kehrte Preller, der im Frühjahr 1831 schweren Herzens Rom verlassen hatte, nach Weimar zurück. Seinen wohlwollenden fürstlichen Beschützer, Karl August, fand er nicht mehr am Leben, doch konnte er sich vor Goethe noch mit seinen römischen Studien und Entwürfen als angehender Meister ausweisen. „Von den Arbeiten des jungen Prellers, der soeben aus Italien zurückkommt und ein reiches Portefeuille Studien nach der Natur mitbringt, thue nächstens einige fernere Erwähnung" meldet Goethe unter dem 23. Juli 1831 an Quandt.

Seltsam klingt eine von Robert Keil zuerst mitgeteilte Tagebuchnotiz Goethe's über Preller.[1]) Dieselbe, datirt vom 17. Mai 1831, lautet: „Der junge Maler Preller zeigte sich, kranken Ansehens, durch den widerwärtigen Schnurrbart noch unglücklicher aussehend. Leider deutet mir so fratzenhaftes Äußere auf eine innere Verworrenheit. Wer sich in einer so unnützen Maskerade gefällt und sich zu den hergebrachten Formen nicht bequemen mag, der hat sonst was Schiefes im Kopf; den Baiern mag's verziehen sein, dort ist's eine Art von Hofuniform."

Keil berichtet hierzu aus seinen eigenen Erinnerungen: „Wie lachte Preller, als ich ihm einst diese Tagesnotiz mitteilte! „Goethe ahnte nicht", bemerkte er, „daß es die Pockennarben waren, die ich mit dem Barte zu verdecken suchte."

Bei Goethe selbst scheint diese eigentümliche Verstimmung über das Äußere Prellers indessen nur vorübergehend gewesen zu sein. Ein bald darauf am 29. Juli 1831 an Kestner nach Rom gerichteter Brief[2]) zeugt von seiner unveränderten warmen Teilnahme und väterlichen Fürsorge gegenüber Preller. „Der gute Preller scheint sich hier", schreibt Goethe, „ganz thätig einzurichten, ist schon durch einige Bestellungen in Beschäftigung gesetzt und ich werde nicht verfehlen, ihm nach Gelegenheit der Umstände treulich beizustehen. Das einzig Bedenkliche find' ich, daß auch er seiner eigenen Neigung zu sehr nachgegeben, die ihn in's Einsame, Wüste hinaustreibt, was er auch ganz wacker und tüchtig darstellt, was aber den gebildeten Menschen der neueren Zeit nicht gerade zusagt; und am Ende will denn doch der Künstler Abnehmer haben, auf deren Wünsche, die nicht immer ganz unvernünftig sind, er doch einige Rücksicht zu nehmen hätte."

Einen weitern Beweis von der Fortdauer der alten Gesinnungen giebt auch Goethe's energisches Eintreten für Preller den absprechenden Beurteilungen gegenüber, welche dessen zwei von Goethe auf die Ausstellung nach Dresden gesandten Landschaften dort gefunden hatten.

Quandt, der sich zum Wortführer jener mißfälligen Aufnahme machte, hatte Fol-

1) Gartenlaube, 1881, Nr. 10, S. 167.

2) In Kanzler Müllers Archiv in Weimar befindlich. Vgl. Strehlke, Goethe's Briefe. Berlin 1882. S. 323 ff.

gendes darüber an Goethe geschrieben: „Auch sind bei uns zwei Landschaften angekommen, wir wissen nicht genau von wem, da der Altenburger Fuhrmann solche ohne Brief ablieferte. Es geht die Sage, sie kämen aus Weimar und wären von einem Künstler Namens Preller gemalt. Der Künstler hat sich nicht entblödet, aus Poussinschen Bildern ganze Stücke zu nehmen und seine Landschaften so zusammenzusetzen, was durch Kupferstiche zu beweisen sehr leicht ist. Er scheint sich die Aufgabe gemacht zu haben, Poussins mit dem vermessenen Pinsel des Salvator Rosa zu malen, und so bleibt ihm und der Natur kein Theil an diesen Werken."

Goethe nimmt nun Preller in seinem Brief vom 13. September diesen Vorwürfen gegenüber in Schutz und widerlegt die Quandtschen Behauptungen in sehr eingehender Weise.

„Mit unserm Preller", schreibt er, „haben Sie es nach meiner Ansicht zu hart genommen. Ich will jenen beiden Bildern das Wort nicht reden, weil ich dabey auch manches zu erinnern habe; verzeihen Sie aber, wenn ich auf ihre Behauptung: es ließe sich aus Kupferstichen die Nachahmung Poussins nachweisen, erwiedere: Sie scheinen die egoistische Originalität unserer deutschen Künstler nicht beachtet, noch beherzigt zu haben, daß der Charakter der Appeninen noch immer derselbige ist, und daß Poussin, in so fern er in diesen Gegenden wieder verkehrte, sich selbst wiederholen müßte. Freilich bey seinem großen Genie immer wieder auf's neue lebendig.

„Unser Preller, dem man ein eingeborenes Talent zur Malerey nicht ableugnen kann, wenn er auch vielleicht hie und da den Weg verfehlt, hat bey seiner Rückkehr aus Italien, Zeichnungen und Skizzen nach der Natur, zu Hunderten nach Haus gebracht.[1]) Sollt' ich ihm Ew. Hochwohlgeboren Urtheil mittheilen, müßt' er in Verzweifelung fallen."

Quandt wußte hierauf nichts zu erwidern und überging in seinem Antwortschreiben die ihm unbequemen Erörterungen ganz mit Stillschweigen.[2])

Um dieselbe Zeit spricht sich Goethe in dem an Heinrich Meyer nach Karlsbad gerichteten Brief vom 21. Juli 1831 sehr lobend über ein anderes Bild Prellers aus, das wohl mit der Notiz Goethe's in dem Brief an Kestner, Preller sei schon „durch einige Bestellungen in Beschäftigung gesetzt" (29. Juli 1831) in Verbindung zu bringen ist. „Preller hat den Entwurf seines Bildes", schreibt Goethe,[3]) „in der Größe wie es werden soll, auf Papier recht wacker hingestellt. Die wüste Gegend hat er durch eine sehr gut gedachte Staffage belebt und man kann mit dem Ganzen sehr wohl zufrieden sein. Möge es Ihnen und sodann unserer theuern Fürstin auch in diesem Sinne erfreulich sein."[4])

Die Beziehungen Prellers zu Goethe finden ihren Abschluß erst an Goethe's Totenbett. Preller war der einzige, dem die Erlaubnis erteilt wurde, die Züge des großen

---

1) Goethe selbst besaß von Preller eine Zeichnung nach einem Gemälde von N. Poussin „Gebirgige italienische Landschaft mit dem Wettstreit des Apoll und Marsyas". Braun und blau getuscht. Qu. Fol. Schuchardt, Goethe's Kunstsammlungen. I, S. 280.

2) Uhde, a. a. O. S. 81.

3) Kunst und Alterthum, 6 Bd. Stuttgart 1832, S. 617.

4) Die Fürstin ist Maria Paulowna, die Gemahlin des Großherzogs Karl Friedrich. Sie erwies sich als eine besonders wohlwollende Gönnerin Prellers, der ihr nach Meyers Tode seine Anstellung an der Zeichenschule zu verdanken hatte. Jedes Jahr mußte Preller ein beliebiges Bild gegen ein Honorar von 200 Thalern für sie malen.

Toten im Bilde festzuhalten. So entstand jenes kleine „ergreifend schöne“ Blatt, das die Umrisse des mit dem Lorbeerkranze geschmückten Hauptes des Dichters in schlichter, aber überaus charaktervoller Weise wiedergiebt. Preller verwahrte dieses Blatt als einen besondern Schatz seiner Skizzenbücher und war darum nicht wenig erstaunt, als er gewahr wurde, daß Bettina von Arnim durch eine mit Empfehlungen von ihr ausgestattete Dame eine heimliche Durchzeichnung des Bildes hinter Prellers Rücken hatte vornehmen lassen. Diese unberechtigte Kopie gab Bettina in einem Stich von C. Funke ihrem anonym erschienenen „Tagebuch“ (Berlin 1835) bei. Preller selbst entschloß sich erst nicht lange vor dem eigenen Tode dazu, das Blatt für einen milden Zweck der Vervielfältigung zu überlassen.[1])

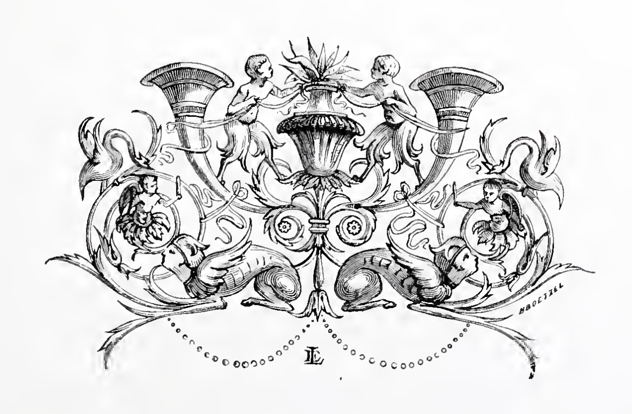
Die Hauptentwickelung Prellers fällt erst nach Goethe's Tod. In den Jahren 1832—34 führte er im Auftrage des Dr. Härtel sein erstes größeres Werk aus: die sieben Temperabilder aus der Odyssee im Römischen Haus in Leipzig, von 1835—37 war er mit dem Wielandzimmer im Residenzschloß zu Weimar beschäftigt. Allgemein berühmt wurde Preller indessen erst in späteren Jahren durch seine mehrfach umgestalteten Odysseelandschaften.

Goethe aber kommt das Verdienst zu, das Talent Prellers frühzeitig erkannt und auf die rechten Bahnen gewiesen zu haben; denn mehr und mehr schloß sich Preller bei fortschreitender Entwickelung jenen großen Meistern an, die Goethe ihm, als er nach Italien zog, als Vorbilder gewiesen hatte, den Poussins und Claude Lorrain.

Doch nicht das allein ist hervorhebenswert; denjenigen, die da meinen, Goethe's Kunsturteil sei nicht eben hoch anzuschlagen, und sich dabei auf verschiedene Lobesaussprüche beziehen, die Goethe Künstlern gezollt hat, deren Werken wir gegenwärtig ein gleiches Lob zuzusprechen nicht imstande sind, ihnen kann an dem Beispiel von Goethe und Preller neben anderen ein gewichtiges Gegenargument vorgehalten werden; denn hier geht Goethe's Urteil Hand in Hand mit der unbedingten allseitigen Zustimmung der Gegenwart.

---

1) Zum Besten der Elisabeth Rohn-Stiftung. Lichtdruck. Berlin, Paul Bette.



Die internationale Kunstausstellung in Wien.

Mit Abbildungen.

IV.

Frankreich. — Belgien.

Es ist ein abgemähtes Feld für den Referenten, diese französische Abteilung. Die Hauptwerke sind in unserer Zeitschrift schon gewürdigt, die Hauptgesichtspunkte festgestellt. Rolls Strike der Kohlenarbeiter ist besprochen Bd. XV, S. 277; Bonnats Grévy und Hiob ebendaselbst; Durans kleiner Doge Bd. XV, S. 278; der Karton von Puvis de Chavannes, nachdem das Bild inzwischen fertig und im heurigen Salon ausgestellt wurde, Bd. XV, S. 278; Cazins Ismael Bd. XV, S. 318; Lanson Bd. XV, S. 321; Bonnats Cogniet ist besprochen und reproduzirt im Bd. XVI, S. 288; Baudrys Allegorie Bd. XVI, S. 289, ebenda Bertrands „Patrie"; Cazins „Andenken an das Nationalfest" Bd. XVI, S. 291, Heberts schwindsüchtiges Schönheitsideal Bd. XVI, S. 294, wo auch Harpignies erwähnt wurde. Die französischen Skulpturen wurden von C. v. Fabriczy im Zusammenhange gewürdigt, besser als dies auf Grund der in dieser Hinsicht nicht ganz vollständigen diesmaligen Ausstellung geschehen könnte. Das Wichtigste in der französischen Abteilung ist also für unsere Leser nicht neu und kritisch schon erschöpft. Die Franzosen führen eben in die Fremde zu Ausstellungskämpfen nur daheim Erprobtes und schließen so jeden mißlichen Zufall aus, der in anderen Abteilungen nur zu sehr das Scepter führte. Die französische Ausstellung ist auf Grund eines wohlerwogenen Planes zusammengestellt, das Verhältnis der einzelnen Fächer ein festbestimmtes; es ist die alte Geschicklichkeit, welche den Franzosen bei Ausstellungen noch jederzeit ein entschiedenes Übergewicht über die meisten anderen Länder sicherte. Freilich blendet manche große Leinwand nur auf den ersten Blick und erweist sich bei näherer Prüfung als hohle Phrase; es wäre aber entschieden ein Fehler, die gesamte französische Historienmalerei, wie dies von mancher Seite geschieht, als auf falschem Gefühl beruhend darstellen zu wollen. Bei Beurteilung der Franzosen darf ein sehr wichtiger Gesichtspunkt nie außer acht gelassen werden, das ist der, daß wir es hier mit einem eigenartigen Volkstum zu thun haben, dessen Empfindungs- und Ausdrucksweise uns fremd sein kann, die aber trotzdem ebenso echt und warm ist, wie die unsere. Da ich mich mit dieser Ansicht mit sehr bedeutenden Kritikern im Widerspruch finde, deren Stimme ich in allen Kunstfragen überaus hoch schätze, so möge mir eine erläuternde und begründende Bemerkung erlaubt sein.

Ich reiste im vorigen Jahre auf der Save. Es war stockfinstere Nacht, mit Sturm und Regen. Da stieß unser Raddampfer gewaltig an. Wir hatten eine Mühle in den Grund gefahren. Ein alter Müller, der auf der Mühle wachte, wurde nur durch einen glücklichen Zufall gerettet. Man brachte den Greis in die Kajüte zum Kamin, labte und beschenkte ihn. Er weinte nicht, er jammerte nicht, er — sang in fünffüßigen Jamben fehlerlos ein schönes Klagelied, in dem er die Vorzüge der kaum erbauten und nun untergegangenen Mühle pries, sich in prächtigen Vergleichen erging, die sein Unglück illustrirten; er, der Wohlhabende bisher, werde als Bettler untergehen in Armut, wie seine Mühle in schwarzer Unglücksflut! — Wenn bei

südslawischen Todesfällen schöne Klagegesänge in strengem Rhythmus ertönen, so kann man zuweilen wohl an der Tiefe des Gefühls zweifeln, da auch bestellte Klageweiber zugezogen werden. Kann aber angenommen werden, daß dieser dem Tode kaum entronnene Greis in seiner desperaten Lage unecht fühlte und durch Phrasen sich ausdrückte? — Ich sah ergreifende Scenen in Bauernhäusern, sah eine Mutter ihren einzigen Sohn beweinen; sie that es in der Stellung einer jener alten Griechinnen auf Vasengemälden, in gebundener Sprache und bestimmter traditioneller Melodie. Sie that es ohne Rücksicht darauf, ob jemand zuhörte oder nicht, weil sie eben keine andere Ausdrucksweise kannte. Es könnte auch auf ähnliche Erscheinungen im Leben der Alten hingewiesen werden, die unseren Anschauungen fremd sind, auf Erscheinungen und Formen des Ausdruckes in ihrem täglichen wie im theatralischen Leben.

Wenn die Franzosen bei wirklichen Heldenthaten, in großen Gemütsbewegungen gerne theatralische Posen annehmen und folgerichtig auch malen, so mag das einem Nichtfranzosen fremdartig und unsympathisch sein; aber die Echtheit darf der in solcher Weise ausgedrückten Empfindung ebensowenig in der Malerei wie im Leben abgesprochen werden. Eher erscheint es mir als Unnatur, wenn Bastien Lepage, der Maler des interessanten Porträts der Sarah Bernhardt, auf alle Anmut, allen Zauber der Farbe und Stimmung verzichtet und ein Bild hergestellt hat, in welchem mit verzweifelter Treue tierische Stumpfheit im Menschen-antlitz ausgedrückt erscheint. Der Journalist Wolf, mit seiner blauen Hose und den roten Stiefeln, ist zwar auch kein reizendes Motiv, es finden sich aber doch mehr als technische Vorzüge in dem kleinen Porträt. Auch Dantans Atelierbild schildert einen Vorgang aus dem täglichen Leben; doch sind die Grazien daraus nicht verbannt. Wenn wir einfache Naturwahrheit und realistische Treue als Maßstäbe für die Wertschätzung beider Bilder gelten lassen, so müssen wir in dieser Hinsicht dem Dantan'schen Bilde den Vorzug einräumen. Wirklich widerlich und abstoßend sind dagegen die verschiedenen Haremsbilder und Nuditäten, die mit wohlberechneter Absichtlichkeit ihre oft sehr zweifelhaften Reize glänzen lassen. Immer ausgenommen seien hiebei Henner und Benner, die es noch verstehen, nackte Frauen keusch zu malen und die volle Nacktheit anständiger erscheinen zu lassen, als die unzulängliche Einhüllung in orientalische Lappen.

Durch die obige Ausscheidung so vieler hervorragender Kunstwerke dieser Abteilung ist ein Riß in unsere Besprechung gekommen, der alle Anordnung und Reihenfolge zerstört, sonst hätte ich schon von Bouguereau's Trostesmadonna sprechen müssen, die ungleich höher steht, als desselben Meisters süßliche Salon-Venus. Das Bild ist bekannt und häufig reproduzirt, doch der Wert des Originals hat durch diese Popularität nichts eingebüßt. Eine junge Mutter hat ihr Kind verloren, welches etwas unschön, fast wie hingeworfen, auf der Stufe des Thrones der Gottesmutter liegt; trostsuchend wirft sich die Tiefbetrübte in den Schoß der erhabenen Dulderin, die noch mehr verloren hat als das junge Weib. Wie das Meer die Gewässer des Landes aufnimmt und die größten im Vergleich mit ihm sehr klein erscheinen, so geht dieser Mutterschmerz auf in dem übergroßen Leide der Mater dolorosa. Die Verzweiflung wird von dem jungen Weibe weichen, die Herzenswunde wird ausbluten und heilen. Obwohl das Bild gläsern und spiegelglatt gemalt, obwohl das Kind unschön ist: es ergreift mich, so oft ich vor dem Bilde stehe, dessen volle, tiefe Poesie. Es ist übrigens nicht nur das stoffliche Interesse, welches dem Werke diese Anerkennung verschafft; die Zeichnung und vollendete Modellirung desselben sind zwar nur gewöhnliche Vorzüge der trefflichen französischen Schule, treten aber hier mit einer selbst unter den Franzosen seltenen Vollkommenheit auf, welche durch die wohlabgewogene, entsprechend kräftige Färbung unterstützt wird. Die Glätte ist nicht immer Süßlichkeit, wie Perrault, der Schüler Bouguereau's meint, wie E. Levy sie in seiner „Meta Sudans" nicht zu vermeiden wußte. Es ist übrigens immer interessant zu beobachten, wie ein geistreicher Künstler die Vergangenheit rekonstruirt, und vielleicht sind gerade die Pariser Maler am meisten dazu geeignet, uns das Rom der Verfallszeit wahrheitsgetreu zu schildern.

Der kräftige Jean Paul Laurens ist leider nur mit kleineren Arbeiten in der Ausstellung erschienen, von denen die Zeichnungen aus der Merovingerzeit ein neues glänzendes

Zeugnis ablegen für die große Begabung dieses bedeutenden, trefflich geschulten Meisters. Die strenge künstlerische Zucht erhebt auch die akademischen Arbeiten eines Comerre, Popelin, Courtat, Dupain, Le Roux, Prion, H. Levy u. a. über das Niveau des Gewöhnlichen, selbst dann, wenn in der Wahl des Stoffes ein so starker Mißgriff gethan ist, wie in Luminais' peinlichem Folterbild. Neben einer solchen Darstellung erscheint sogar Gervex' „Autopsie im Hotel Dieu“ noch lieblich. Wir glauben da noch an die ehrliche Absicht des Malers, ein Anatomiebild zu schaffen; es sind die Vorgänge an dem fatalen Tisch wahr und einfach dargestellt, ungesucht und unverhüllt, ohne unsere Nerven zu schonen, aber auch ohne die Absicht, sie zu mißhandeln; es ist ein Bild tiefsten menschlichen Elends und zugleich jenes Wissensdranges, der es uns vergessen macht. Die Zeichnung des verkürzten Leichnams, die ungesuchten Bewegungen des Arztes und der Diener, die feine und richtige Abtönung des Hintergrundes bilden besondere Vorzüge des Bildes. Bekanntermaßen kann auch das an sich Unharmonische und Widerliche schön werden, wenn es charakteristisch behandelt wird. Aber diese Behandlung ist nicht stark genug, unser ästhetisches Mißbehagen zu unterdrücken, wenn wir den unschön behandelten Gegenstand als Träger schöner Verhältnisse anzusehen gewohnt sind. Ein unschöner nackter Frauenkörper, noch so richtig und charakteristisch dargestellt, kann uns unlieber sein als die Schilderung eines Anatomiesaales. Ein Vergleich der Gervexschen Anatomie und des Agrippina-Bildes von Rixens erläutern diesen Satz. Wenn Unschönes durch Humor gemildert erscheint, kann es wieder genießbar werden. So versteht es Beraud, die gewiß unschönen Gestalten unserer Ballfiguren in der unglücklichsten und häßlichsten aller Trachten sehr glücklich darzustellen. Andererseits giebt es Gestalten, sehr ernst und erhaben, die aber leicht unwillkürlich humoristisch ausfallen und gerade dadurch sehr unglückliche Bilder machen. Eine in der modernen Kunst so oft mit möglichstem Unglück behandelte Figur ist Dante, dessen scharfgeschnittene, glattrasierte Gesichtszüge in der bekannten Kapuze nur zu häufig denen eines alten Weibes gleich gebildet werden. Maignan wußte diese Klippe auch nicht zu vermeiden und schuf ebenfalls eine verunglückte Dantefigur, die das koloristisch gutgemeinte Bild stark schädigt. Die sehr geschickt gemachten, aber stark manierirten Bilder von Toudouze kann ich füglich mit Stillschweigen übergehen, ohne ungenau zu sein; nicht so Beyle's Mädchen mit dem Holzhammer, ein Bild, welches an Breton gemahnt.

Die französischen Tiermaler sind nicht sehr zahlreich in der Ausstellung vertreten; aber was sie brachten, gehört zum Besten. Van Marcke's „Wehr“ ist der unrichtige Titel eines prächtigen Kuhporträts, welches schon im Pariser Salon viel bewundert und gelobt wurde. Van Marcke ist ein Schüler Troyons, der, wie es scheint, alle Vorzüge seines Meisters geerbt hat, Breite des Vortrags, satte, kräftige Farbe, feine Charakteristik, bestimmte klare Zeichnung, Eigenschaften, die auch Beyraffat zugesprochen werden müssen, der einen elenden Ackergaul in unserer pferdeseligen Sportzeit mit einer Liebe und Treue schildert, als sei es ein berühmter Renner.

Die Jury hat gesprochen und Harpignies unter den französischen Landschaftsmalern durch den Staatspreis ausgezeichnet. Dieselben sind freilich in kleiner Zahl erschienen, und unter den ausgestellten Bildern sind solche, die keine gute Meinung aufkommen lassen von der französischen Durchschnittslandschaft; die Entscheidung der Jury war in diesem Falle leicht. Die Zeiten der Größe scheinen für die französische Landschaftsmalerei entschwunden zu sein. Das Bild von Harpignies ist auch nicht über allen Tadel erhaben und hält keinen Vergleich aus mit den Arbeiten eines Achenbach.

Dadurch, daß uns die Besprechung der Bonnatschen und Duranschen Porträts vorweggenommen wurde, bleibt uns auch auf diesem Gebiete nur eine Nachlese übrig, aber sie ist ausgiebig und sehr erfreulich. Fantin-Latours Familienporträt möchten wir zuerst nennen; es zeichnet sich durch unmittelbare Naturtreue und völlige Anspruchslosigkeit in Farbe und Auffassung aus. Etwas trocken und philisterhaft, scheint es mit Absicht dem Charakter der Leute angepaßt zu sein, die es darstellt. Es ist dies Familienporträt ein vortreffliches Beispiel dafür, wie schlicht und einfach die Franzosen sein können, wenn es notwendig ist. Lefebvre schildert mit glänzenderen Mitteln; er malte eine Frau Paul Horteloup, die uns wie eine

Illustration erscheint zu jenen Roqueplanschen Schilderungen einer echten Französin, pikant, geistreich, energisch. Was der Autor mit den „geistreichen Händen“ meint, wird einem vor diesem Frauenbildnis klar. Die Fiammetta desselben Meisters ist kein eigentliches Porträt, sondern eine Studie, ein Versuch, es zu machen wie Luini, und das ist das einzig Unliebsame daran; sie kam nicht aus dem Herzen und spricht nicht zum Herzen; ist auch der Mund noch so reizend, der Busen noch so voll, man wird die Reflexion nicht los. Auch im Porträt zeichnen sich die namensähnlichen Henner und Benner aus. Die Maler, die man heute „Impressionisten“ nennt, verdienen diesen Namen nur sehr uneigentlich, während Henner und Benner eigentlich wahre Eindrucksmaler sind, die das Allgemeine der Erscheinung zu voller



Porträt des Präsidenten Grévy, von Bonnat.

Kraft und Wirkung bringen, ohne auf Details einzugehen. Auch Emil Levy's Porträt eines jungen Mannes wäre noch hierher zu zählen, während der preisgekrönte Bildhauer Dubois in seinen malerischen Studien das Detail so sehr betont, daß es hart wird; daß er den beiden Elsässern in der Farbe bedeutend nachsteht, erscheint begreiflich. Tony Robert Fleury's vortreffliches Porträt darf nicht unerwähnt bleiben, ebenso wie das sehr charakteristische Bildnis des Deputirten Naquet von A. Hirsch in Paris.

Der Architekt Louis Clement de Bruyerre ist durch einen Staatspreis ausgezeichnet worden für seine markigen, groß und echt empfundenen architektonischen Zeichnungen und Aquarelle. Ein großer Teil der Besucher der Ausstellung wird erst durch die Auszeichnung auf das Vorhandensein dieser Entwürfe aufmerksam gemacht werden, die möglichst ungünstig plaeirt sind. Die Architektur wurde in der Ausstellung fast ausschließlich von den Franzosen respektirt und betont.

Besser zur Geltung kommen die ebenfalls preisgekrönten Medaillen Chaplains, die sich durch Weichheit und Breite auszeichnen und mit dem Stilgefühl italienischer Meister der Renaissance angefertigt sind.

Was die Franzosen an Kupferstichen und Radirungen ausstellten, auch Huots ausgezeichneter strenger Stich, ist vollständig todgehängt in Finsternis; wirklich genießen kann man kaum Gaillards herrliche Porträts und die prächtigen Radirungen Flamengs, worunter die nach Neuville auch dadurch interessirt, daß auf diesem Umwege der bedeutendste französische Schlachtenmaler in die Ausstellung kam. Es ist eine sehr große und, wie es scheint, ganz unnötige Zurückhaltung, welche die Franzosen üben, indem sie ein ganzes Fach, welches von so hervorragenden Kräften gepflegt wird, von großen Ausstellungen ausschließen. Ich glaube, daß es die Beziehungen der beiden großen Nachbarstaaten nicht aus dem gespannten Gleichgewicht gebracht haben würde, wenn Neuville, Detaille u. a. ihre vielleicht tendenziös gedachten, aber jedenfalls ausgezeichnet gemalten Schlachtenbilder ausgestellt hätten.

So wenig wir die vielen in der österreichischen und deutschen Abteilung aufgelegten Publikationen erwähnt haben, ebensowenig können wir die Prachtwerke der Franzosen besprechen. Es ist diese Schaustellung eine recht angenehme und bequeme Einrichtung; soll sie aber von praktischer Bedeutung sein, müßte größere Vollständigkeit und ein gewisses System auch in diese Sache kommen.

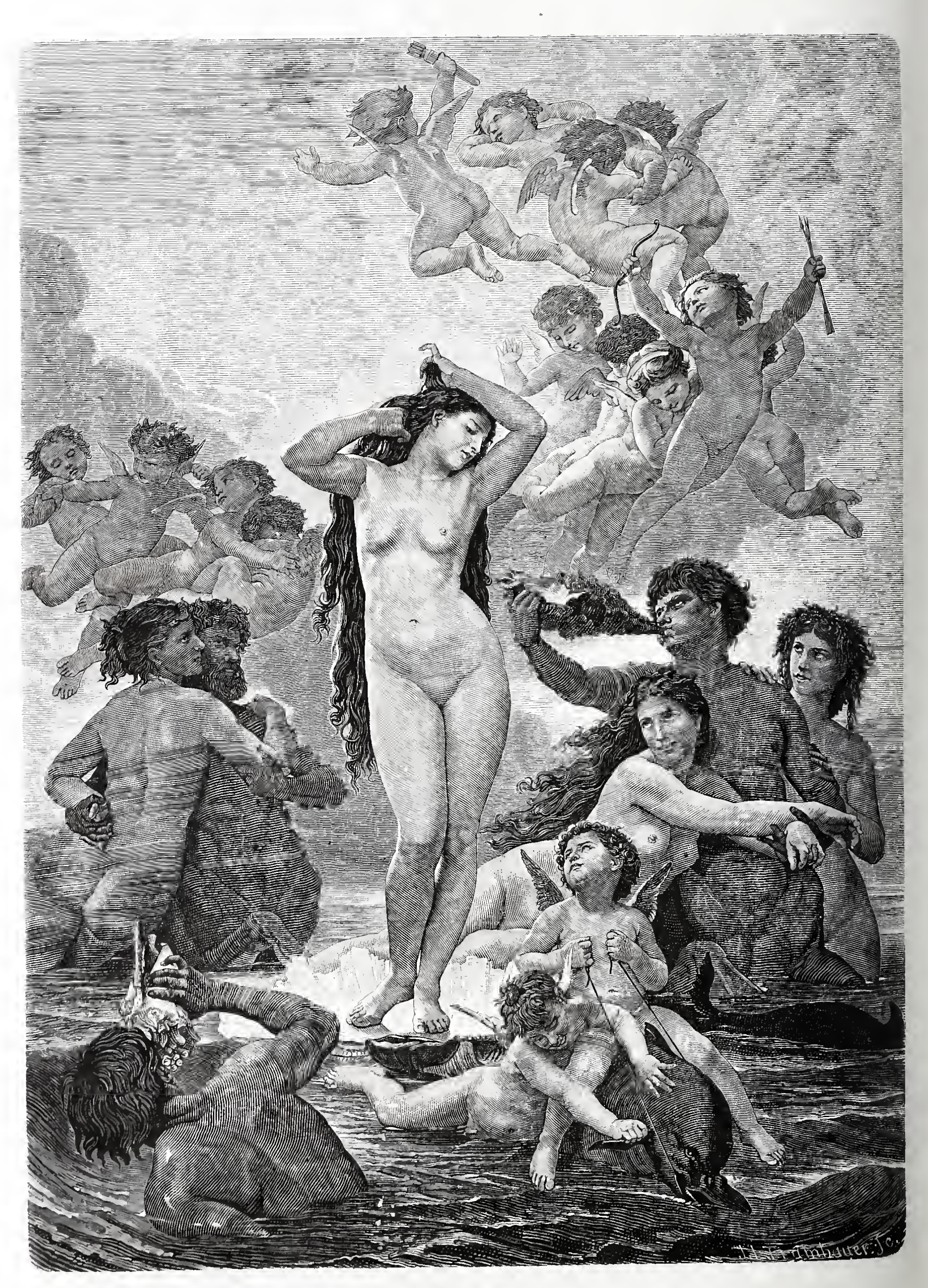
Zu der Kunst Belgiens übergehend, müssen wir natürlich vor allem Gallait die gebührenden Ehren erweisen. Es hatte sich das Gerücht verbreitet und allenthalben gefestigt, daß Gallait, durch Unglück gebeugt und gebrochen, seine künstlerische Thätigkeit eingestellt habe. Das neueste, zur Ausstellung eingesendete Riesenbild „Die Pest in Tournay (1092)“ giebt anderen erfreulichen Aufschluß über des Altmeisters scheinbare Unfruchtbarkeit in den letzten Jahrzehnten. Es ist das Werk eines berühmten Greises und besitzt die gefährlichsten Nebenbuhler in den Bildern des eigenen Urhebers, dessen künstlerischen Höhepunkt diese große Arbeit nicht bezeichnet. Die Pest hatte gewütet und alle Stände schrecklich betroffen; es schien, als sollte kein lebendes Wesen verschont bleiben. In dieser Not soll ein Bittgang helfen, den der Erzbischof im härenen Bußgewand anführt. In der Mitte des Bildes steht diese Hauptgestalt in der Stellung eines Verzückten. Die Arme weit ausgebreitet, ein Kruzifix in der Hand. Hinter ihm einhergehend tragen Geistliche Insignien seines hohen Amtes und wunderthätige byzantinische Bilder. Vor der verklärten und durchgeistigten Gestalt des Erzbischofs schreiten zwei Chorknaben daher, deren einer zu dem Gelungensten auf dem ganzen Bilde zu zählen ist; er schwingt die schwere Glocke und blickt mit Trotz und Schrecken nach einem abscheulichen Köter, der soeben ein kaum verscharrtes Grab aufgedeckt hat, um sich entsetzliche und auch ihm todbringende Nahrung zu suchen. Es mutet den Beschauer an, wie die Lektüre Ekkehards, beim Anblick dieser vortrefflichen Gruppe. In den Leidenden, zwischen denen sich der Zug hindurchzwängt, sind alle Stufen des Ausdrucks von der zuversichtlichen Hoffnung bis zur höchsten Verzweiflung vorhanden; leider wiederholen sich die Motive und die Gruppen sind nicht klar geordnet, weshalb auch der Zug nicht zu rechter Entwickelung kommt. Die Farbe des Bildes ist trocken, so daß das Ganze den Eindruck eines leicht gefärbten großen Kartons macht. Trotz alledem aber gehört das Bild Gallaits zu dem Bedeutendsten, was die Ausstellung bietet, wenn die Vorzüge desselben auch mehr in einzelnen Figuren zu suchen sind, als in der Gesamtwirkung.

Nächst Gallait ist es der Kinderaufzug von Verhaes, der die allgemeine Aufmerksamkeit fesselt und mit Recht von der Jury mit dem Staatspreis ausgezeichnet wurde. In der That wurde seit langem kein so liebliches und herzgewinnendes Bild gemalt, wie dieses, in welchem der Reiz des Gegenstandes mit der Vortrefflichkeit der Darstellung zusammenfällt. Verhaes erhielt den Auftrag, für das belgische Staatsmuseum nach eigener Wahl das Schönste aus dem Aufzuge zu malen, der mit großer Pracht im Jahre 1878 bei Gelegenheit der silbernen Hochzeit der belgischen Majestäten aufgeführt wurde. Der Künstler verschmähte es,

die prächtigen, reichen Kostüme darzustellen, und wählte die anmutige Gruppe der Schulkinder. Klar und hell, im zerstreuten Tageslicht, ohne bestimmte Lokaltöne, ohne entschiedene Licht- und Schatteneffekte trennen sich die Gruppen in Folge der richtigen Zeichnung und feinen Abwägung der Töne so deutlich wie in der Natur voneinander; die Luftperspektive ist trotz der schlichten Mittel außerordentlich gelungen. Weil charakteristisch individualisirt, sind nicht alle Kinderköpfchen schön zu nennen, aber eben in dieser Wahrhaftigkeit und Ungeschminktheit liegt ein großer Vorzug.

Die Jury verteilte an Belgier drei Staatspreise: einen an Gallait, einen an Verhaes und einen an Brackeleer. Es mag uns die Bemerkung gestattet sein, daß die letzte Entscheidung ebenso verwunderlich ist wie die betreffs Dänemark. Ohne an dem Beschluß der Jury mäkeln zu wollen, müssen wir doch trotz ihrer Entscheidung an der Ansicht festhalten, daß die vortrefflichen belgischen Landschafts- und Tiermaler nicht hätten ohne Auszeichnung bleiben sollen. Brackeleers Modellstudium und Matrose sind breit und kräftig gemalte Richtigkeiten, die außer dem Zauber einer mit vergilbten Firnistönen kokettirenden Farbe keine weiteren Vorzüge besitzen. Warum Stevens, der Salonmaler, leer ausging, warum Stevens, der berühmte Hundemaler, ohne Auszeichnung blieb, warum Lamorinière's schöne Landschaft, welcher die gesamte Kritik die Palme zuerkannte, keinen Preis erhielt, bleibt unerklärlich, um so unerklärlicher, als ein belgischer Landschaftsmaler in der Jury saß. Diese Lamorinière'sche Landschaft sind wir geneigt, über die französische und dänische preisgekrönte zu stellen, weil sie, mit beiden genau verglichen, in Zeichnung und Farbe größere Vorzüge aufzuweisen hat, wenn auch die Komposition unvermittelt eine senkrechte Baumpartie neben eine horizontale Fläche setzt. Neben diesem Landschaftsbilde ist sodann des Jurors Schampheleer „Schelde bei Wetteren“ hervorzuheben; besonders die Wasserfläche ist meisterhaft behandelt und die Beleuchtung ebenso für die gewählte Aufgabe vollendet, wie in De Knyffs „Schwarzer Schranke“, wo die Wirkung des Sonnenlichtes bei sehr heller Schattengebung mit großer Kraft und Wärme erreicht ist. Sehr energisch gemalt ist der Lichteffekt auch auf Verwée's „Scheldemündung“, nur ist die nasse Unterlage zu fett geraten und daher mit aufgehoben worden, so daß die Luft zu braun und schmutzig erscheint, was die Wirkung des Bildes bei aller Meisterschaft der Durchbildung einigermaßen beeinträchtigt. Quinaux' gute Landschaft mit Tieren, Pauli's Frühlingsbild, Rosseels feingraue Landschaft, Hippolyte Boulengers kräftig und schneidig gemalte „Ansicht von Dinant“ können wir ebensowenig übergehen, wie wir Artans „Küste der Nordsee bei Blankenberghe“ unerwähnt lassen dürfen. Das letztere ist ein Bild von tiefer kräftiger Färbung, die flache Küste und bewegte See, die gewitterschwere Luft sind vortrefflich behandelt, aus dem unscheinbaren Motiv ist ein tüchtiges Bild gemacht. Mme. Collart führt eine Boulenger verwandte Palette.

In dem Eifer, gegen den Beschluß der Jury, der belgischen Landschafts- und Tiermalerei gerecht zu werden, dürfen wir aber nicht vergessen, daß die Verleihung der dritten Staatsmedaille selbst dann nicht ganz unbestritten bleiben kann, wenn die übrigen Figurenbilder der belgischen Abteilung in Betracht gezogen werden. Alfred Stevens ist zwar mit seinem „Marienkäfer“ und der, wahrscheinlich auf Grund einer auf der Glasplatte versuchten Änderung, auf derselben Platte entstandenen Skizze, nicht sehr glänzend vertreten, aber auch nur als Visitkarte abgegebene unbedeutendere Arbeiten eines solchen Meisters sind beachtenswert, da die Vorzüge seiner nicht altertümelnden, sondern wahren Malweise auch aus diesen Proben herausleuchten. Die in Belgien einst so beliebt gewesene, durch Leys eingeführte Art der Nachahmung auch der Äußerlichkeiten alter Bilder hat übrigens auf der Ausstellung auch sehr tüchtige Vertreter. Van der Ouderaa's „Gerichtliche Aussöhnung“ ist, auch abgesehen von der Tendenz, ein sehr gutes, wohlempfundenes und mit vielem Können und Wissen durchgeführtes Bild. Von Willems sahen wir schon Besseres, aber auch das jetzt ausgestellte Bild weist meisterhafte Partien auf. Das die Gratulation an die Großmutter vorlesende Kind ist von einer Lieblichkeit, wie sie eben nur ein großer Meister auszudrücken versteht. Das archaistischeste Bild der Ausstellung ist Lybaerts „Heilige Elisabeth“. Der Maler derselben fällt auch nicht mit einem Strich aus der Rolle und ist ein Gotiker so gut, wie der



Die Geburt der Venus, von Bouguereau.

strengste Dombaumeister: für unsere von Kunsterinnerungen zehrende Zeit ein höchst charakteristisches Exempel. Mellery trifft den Ton lange nicht so gut, obwohl er auf seiner „Versteigerung im 16. Jahrh." sogar die Nachdunkelung des schlechten Firnisses getreulich nachahmt. Interessante moderne Bilder, die aber einen veralteten Eindruck machen und trotzdem alle Beachtung verdienen, sind Portaels' „Samum" und De Winne's Porträt König Leopolds I. von Belgien. Portaels' Bild ist schon deshalb als völlig veraltet anzusehen, weil es eine sehr dramatisch bewegte Scene behandelt und den Eindruck eines großen Naturereignisses auf eine Gruppe von Menschen schildert; dergleichen ist heutzutage unverzeihlich. Die belgische Abteilung enthält übrigens noch mehrere solche Verfündigungen gegen die in manchen Ateliers berühmter Maler beliebten Anschauungen. Sehr ausdrucksvoll charakterisirt und gut komponirt ist Charpentiers Scene aus den Vendéekriegen, der „Sterbende Herzog Alba" von Doms und das rührende, schlicht und wahr behandelte Bild von Hermans: „Aus dem Kinderhospital", bei dem es nur wünschenswert wäre, daß der Künstler eine Hauptgruppe besser hervorgeholt und betont hätte. Unglücklich ist das tiefsinnig sein sollende Bild von Eugen Smits. Neben einem im Bette liegenden Jüngling sitzt eine sehr lehrhafte dürre Alte, den Strickstrumpf in der Hand — während zu Fußenden des Bettes eine zwar schlechtgemalte, aber gut gemeinte junge nackte Dame steht. Der Katalog ließ bekanntlich lange auf sich warten und so machte ich mir eine Deutung zurecht, die sich zu meiner Beschämung nachträglich als sehr falsch herausstellte, ich nahm die Scene als eine Art „Herkules am Scheidewege", und hielt Smits für einen lockeren Vogel, der die Tugend mit allen Attributen der Langweiligkeit versah; nachträglich stellte es sich heraus, das Ganze sei die Illustration zu einem Heine'schen Satz; die Alte sei die Sorge, die Junge das Glück. Auch Hermans hat seine Nudität nicht auf die richtige Höhe zu bringen vermocht.

Zum Schluß sei noch der drei kleinen Bilder von Verhaert gedacht, die sich durch leuchtende Farbe und pikante Behandlung auszeichnen. Oyens behandelt mit Humor in ähnlicher Weise die Hochzeit eines Arbeiters, doch ist seine Farbe trüb.

An Skulpturen ist die belgische Abteilung nicht reich; aber es sind darunter sehr bedeutende und tüchtige Arbeiten. Cuypers' „Halali", Van der Stappens „Jüngling, ein Schwert biegend", Vinçotte's „Giotto", der sonderbarer Weise nackt dargestellt ist, und Bouré's „Nackter Knabe, eine Eidechse betrachtend", sind sehr erfreuliche Beweise dafür, daß es die belgischen Bildhauer mit Erfolg den französischen nachthun, auch in der Behandlung des Nackten, eines Gebietes, auf dem die französischen Maler heute unerreicht dastehen. Vinçots Porträtbüste des jetzigen Königs der Belgier zeichnet sich durch breite malerische Behandlung bei strenger, der Plastik angemessener Anordnung aus. De Vigne's Bronzebüstchen ist lieblich und mit aller Feinheit durchgebildet.

Zu meiner Verwunderung wurde die belgische Abteilung beim Ankauf der für die Verlosung bestimmten Bilder ebenfalls vernachlässigt. Auch das ist eine Art Jury oder hätte es wenigstens sein sollen. Was soll man denken, wenn Bilder, die unter keinen Umständen hätten in die Ausstellung aufgenommen werden dürfen, zur Verlosung angekauft und andererseits ganze Staaten völlig übergangen werden? Die Ankäufe in der französischen Abteilung sind auch nicht gerade die glücklichsten, und statt eine ungeheure Summe für Helquists Bild auszugeben, hätte manche kleinere Acquisition gemacht werden können, die den Gewinner mehr erfreut hätte; für mich wäre es wenigstens eine große Verlegenheit, wenn ich den „Waldemar Atterdag" gewänne.

J. **Kršnjavi.**



Der Salon von 1882.

Von Arthur Baignières.

II.


ir wollen uns jetzt in das Studium der Natur versenken und dabei vergessen, daß es Naturalisten, Impressionisten und dergl. giebt. All' die großen Meister der französischen Landschaftsmalerei, Rousseau, Dupré, Cabat, die Romantiker Daubigny, Corot, sie sind nicht mehr. Ihre Nachkommen reichen an ihre Höhe nicht heran, aber etwas von dem blauen Blut ist doch in ihre Adern übergegangen. Die Grundsätze, die sie ihren Enkeln hinterlassen haben, sind ausgezeichnete; die Anwendung, welche diese davon machen, ist es vielleicht nicht immer. Die Natur, so wie sie dem erscheint, der richtig sieht, bleibt das unveränderliche Vorbild. Die Technik hingegen hat manche Veränderung erfahren. Man malt nicht mehr so übertrieben pastos wie früher, wo ein Gemälde beinahe aussah wie ein Basrelief, andererseits trägt man die Farbe auch nicht mehr so dünn auf, daß sie kaum die Fäden der Leinwand bedeckt. Man ist zu einer rationelleren Malweise übergegangen, die dem reiferen Alter der Kunst angemessener ist.

Wenn wir diese eintönigen Massen von Blumen und Pflanzen mit dem Auge überfliegen, steigt uns die Frage auf: wird darunter wohl eine neue glänzende Blüte sein? — Japy ist ein Meister von großer Begabung; er wählt seine Gegenstände wunderbar. Diesmal hat er den Frühling und den Herbst gebeten, ihm zu sitzen, und beide Herren werden von ihrem Bildnis sehr befriedigt sein. Jeder einzelne Teil der Landschaft ist fein empfunden und ebenso wiedergegeben. Das Erdreich mit seinem frischen oder verwelkten Grün, der Himmel mit seinen Verheißungen oder seinen Klagen, alles kommt prächtig zum Ausdruck. Was man vielleicht bei Japy vermißt, ist eine persönliche Beziehung zur Natur, aber das fehlt allen unseren heutigen Landschaftern. François bringt eine neue Folge seiner Ansichten von Villafranca, in Öl wie in Aquarell gleich meisterhaft ausgeführt. — Auch Bemier besitzt viel Talent und große Geschicklichkeit. In dem klaren Wasser seines Teiches spiegeln sich ein schöner Himmel und gut gezeichnete Bäume. Ebenso kann ich Busson und Harpignies lobend erwähnen. Ein interessanter Künstler ist Damoye; er giebt gewöhnlichen Dingen eine eigentümliche Betonung, ohne sich dadurch von der Wahrheit zu entfernen. Gewiß bietet die Insel St. Denis auf der Seine keine besonderen malerischen Schönheiten. Aber Damoye zeigt sie uns ganz eingehüllt von Nebeln und übergossen vom Rot der untergehenden Sonne, so daß der Eindruck doch ein eigentümlicher wird. Dergleichen ganz verdienstvolle Bilder könnte ich eine Masse citiren, Coquand, Joubert, Camerède, Abraham mit ihren Ansichten aus der Bretagne, Finistère und Anjou und noch eine Legion anderer. — Luigi Loir wird auch zu den Landschaftern gerechnet, obgleich er eigentlich nie über Paris hinauskommt und Bäume nur dann kennt, wenn sie einen Boulevard beschatten. Man müßte eigentlich für das Genre Loirs einen eigenen Titel erfinden, verdienen würde er es. Es ist bewundernswert, wie er jeden Winkel von Paris zu charakterisiren versteht. Heute bringt er einen „Herbsttag auf einem unserer Quais". Dieser graue Himmel, dieses nasse Pflaster, die Bäume, deren letzte Blätter Sturm und Regen herunterpeitschen, die Vorübergehenden, denen man ansieht, daß sie sich eilen, diesem Wetter zu entkommen, alles ist

von fabelhafter Wahrheit. Er hat in Boggs einen Nachahmer gefunden; dessen „Place de la Bastille“ verrät bedeutendes Talent; aber wir möchten doch wissen, zu welcher Stunde des Tages oder der Nacht dieser belebteste aller Plätze von Paris so einsam daliegt. Man müßte wenigstens 500 Pariser darauf anbringen, um das Bild einigermaßen der Wahrheit nahe zu rücken. — Der Belgier Clays hat die Marine in Pacht. Ich kann in all' seinen ausgezeichnet gemalten Schiffen und Kähnen und in seinen immer wogenden Wellen keinen Unterschied entdecken. Ein Bild soll die Themse am Abend, das andere die Mosel am Morgen vorstellen; ich meinesteils glaube mich immer auf demselben Flusse zu befinden, und derselbe heißt bei mir „die Clays“. — Bei unserem Tiermaler Van Marcke ist es etwas anderes, der braucht keine Etikette mit der Bezeichnung der Nationalität für seine Kühe; man sieht von weitem, daß die eine normännischen, die andere schweizer Ursprungs ist. Auch ohne ihr Landsmann zu sein, erkennt man sie sofort. Korrekte Zeichnung und volle satte Farbe sind weitere Vorzüge unseres Künstlers, der seinem Lehrer Troyon die größte Ehre macht. Nun wären noch die Kühe von Vuillefroy zu erwähnen, der ein sehr erfahrener, geschickter Meister ist — ich ziehe ihm aber einen jungen Künstler seines Faches, Barillot, bedeutend vor. Dieser hat sich den Viehmarkt irgend eines Dorfes des Marche Departements gewählt und zeigt uns eine Bäuerin mit der landesüblichen Haube, im Begriff, eine Kuh zu kaufen oder zu verkaufen. Menschen und Tiere heben sich plastisch vom klaren blauen Himmel ab und das ganze Bild leuchtet von Sonne und Heiterkeit.

Trotz meines Vorsatzes, im Salon nur kreuz und quer zu wandern, sehe ich, daß ich doch ein gewisses, den Kunstberichterstattern vielleicht angeborenes System beobachtet habe. Von der Landschaft sind wir zur Marine und zum Tierstück gekommen, und nun stehen wir vor dem Stillleben. Natürlich kommt mir da gleich der Name Philippe Rousseau's auf die Lippen, den ich unserm großen Chardin an die Seite stellen möchte. Auch Bergeret ist sehr hoch zu schätzen; er ist viel jünger und malt mit einer merkwürdigen Virtuosität. Dramard zeigt uns alle Reize eines opulenten Soupers. Frau Annie Ayston excellirt in der Darstellung des Silberzeugs; sie hat ein Sortiment harmonischer grauer Töne auf ihrer Palette, die ihren „Thee“ zu einem der reizendsten Bilder machen, die man sehen kann. Einen fürchterlichen, aber sehr talentvollen Realisten lernten wir in Herrn von Aguero kennen. Wenn das Kaninchen, das da tot auf dem Küchentisch liegt, so gut gebraten wird, wie es gemalt ist, so würde ich gerne davon kosten. Delanoy möchte gerne Geschichtsbilder aus den Stillleben machen. Früher hat er einmal den Arbeitstisch des großen Carnot gebracht; heute versucht er es mit einer Ecke aus dem Atelier des Malers W. Kalf, des Amsterdamer Meisters, der im 18. Jahrhundert so schöne Kücheninterieurs machte. Man findet hier alles, was man zu einem Ragout braucht: den Kessel, die Wurzeln 2c. 2c. Es ist ein hübsch ausgeführtes, gut komponirtes Gemälde, jedoch ohne tieferes Interesse.

Für zuletzt habe ich mir nun noch ein paar sehr große Bilder aufgehoben, welche die Blüte unserer Dekorationsmalerei repräsentiren. Ihre Urheber haben sich eine interessante Aufgabe gestellt; sie wollen sehen, ob sich unsere modernen Sitten und Gebräuche für dekorative Gemälde an unseren Bauten verwenden lassen. Da derartige Bilder die Mission haben, vielen nachkommenden Geschlechtern von unsern Zeitgenossen zu erzählen, so wird es vor allem darauf ankommen, bei der strengsten Wahrheit der äußeren Erscheinung auch die geistige Atmosphäre unserer Zeit richtig zur Anschauung zu bringen. Daß bei der jetzigen Richtung jede Allegorie ausgeschlossen ist, versteht sich von selbst. — Herr Turquet, Untersekretär des Ministeriums der schönen Künste, hat seiner Zeit zwei große Bilder bestellt, welche den Tag der Einnahme der Bastille, den 14. Juli, unsern Nationalfesttag, verherrlichen sollen. Das Eine, die Verteilung der Fahnen im Bois de Boulogne, hat Detaille übernommen und vergangenes Jahr ausgestellt; das zweite, das Fest auf dem Bastillenplatz von Roll, war jetzt im Salon zu sehen. Hier hat sich der Künstler auf den einfachsten und, wie mir scheint, richtigsten Standpunkt gestellt. Er schildert die Freude des Volkes, die sich an einem schönen Sommertage frei entfaltet; er schildert alles so wie er es gesehen, ohne zu schminken, ohne zu übertreiben. In der Mitte marschirt ein Bataillon Soldaten auf, Musik an ihrer Spitze; die Instrumente glitzern in dem hellen Lichte, das über

sie ausgegossen ist, und dieser militärische Zug wird hierdurch malerisch ebenso wie in Wirklichkeit zum Beherrscher der Situation. Man sieht, wie die Einen „Es lebe die Armee“, die Andern „Es lebe die Republik“ schreien. Zur Linken übt eine andere Musikbande ihren Zauber auf die umstehenden Gruppen aus. Ich muß leider gestehen, daß hier die Harmonie der Töne nicht gerade eine platonische Wirkung hat. Was uns hier geschildert wird, mag im Wesen und in der Form wohl ein bischen derb sein — aber es ist wahr; wenn Rubens eine Kirchweih malt, so führt er uns auch nicht die Menschen und Manieren des Hofes der Maria von Medicis vor. Und ich glaube, der Künstler thut wohl daran, Volkstümliches volkstümlich zu geben. Die Leinwand ist riesig groß, 9 m lang; natürlich war die Größe vorgeschrieben. Was nun auch die weiteren Schicksale dieses Bildes sein mögen, so viel ist gewiß, daß es Zeugnis ablegen wird von dem ernsten Streben, das unsere junge Künstlergeneration beseelt.

Gervex und sein Freund Blanchon haben die Dekoration des Gemeindehauses von la Villette infolge eines Preisausschreibens zu besorgen. Sie wählen zu diesem Zweck Scenen aus dem modernen Leben. Vergangenes Jahr hat Gervex eine Civiltrauung gebracht und Blanchon eine Abendschule. Dieses Jahr brachte letzterer eine Kindesanerkennung, die aber platt und uninteressant ist. Gervex zeigt uns in etwas kleinerem Format ein Schiff mit Kohlen auf dem Kanal von la Villette, dessen Inhalt von Arbeitern, die nur mit einer Sammethose bekleidet sind, ausgeleert wird. Alles ist meisterhaft gemalt: das Wasser, die festgerammten Schiffe, der Himmel, die übereinander gehäuften Häuser, die sich perspektivisch am Horizont verlieren — man findet gar nichts zu tadeln. Aber ist das ein Vorwurf für ein Bild, das ein öffentliches Gebäude schmücken soll? Wenn ein alter Meister irgend einen beliebigen Zeitgenossen malte, so suchte er ihn durch die Situation, in welcher er ihn darstellte, zu veredeln; er umgab ihn mit einer Sphäre, die geeignet war, in dem Beschauer erhabene Gefühle zu erwecken. Es scheint mir aber unmöglich, daß je das Ausladen eines Kohlenschiffes Begeisterung in dem Beschauer hervorrufen kann. Der Wert des Bildes wird nur dem Kenner in die Augen springen; und von den Menschen, die auf der Marine von la Villette zu thun haben, wird nur ein verschwindendes Kontingent Sinn für das Talent und die Kunst des Hrn. Gervex haben; auf diese aber sollen die dort angebrachten Kunstwerke veredelnd und erhebend wirken — das ist der beabsichtigte Zweck derselben.

Wenn ich nun gleich von Guillaume Dubufe spreche, so ist der Übergang zu ihm nur durch die Dimensionen gerechtfertigt. Er hat auf einer Leinwand von 12 m die weltliche und die geistliche Musik zu symbolisiren versucht. Das Bild ist in zwei gleiche Teile geteilt; architektonische Motive, Grisaillen, Attribute und Füllungen mit Versen vom Künstler selbst helfen den Raum gliedern. Dubufe hält noch an dem guten alten Prinzipe fest, daß das Ideale nicht von der Malerei ausgeschlossen sein soll — aber leider muß ich hinzufügen, daß der Erfolg die außergewöhnliche Verschwendung von Talent, welche das Bild verrät, nicht deckt

Von all' den Nuditäten, die bald von grünem Blattwerk umgeben, bald aus dem Hintergrunde eines Ateliers auftauchen, wollen wir lieber schweigen. All' diese Gestalten, die, sei es nun den Namen einer Göttin, sei es den einer Grisette tragen, lassen uns ziemlich kalt. Auch die Bajadere des jungen Courtois, der die Fleischtöne mit wundervoller Zartheit auf die Leinwand zaubert, ist in Stellung und Aufputz so gewagt, daß ich es nur bedauern kann, daß der junge Künstler solche Umwege einschlägt — wo es ihm doch so leicht wäre, sein eminentes Talent auf einfachere Weise zu bekunden.

Dank der Leichtigkeit des Verkehrs haben jetzt unsere Ausstellungen auch ihre fremde Korrespondenz, wie die Zeitungen. Von ganz Europa kommen Landschaften, an Ort und Stelle, von eingeborenen Malern verfertigt. Einer unserer Getreuen ist Israels, der uns stets ein neues Eckchen von Holland enthüllt. Sein Sohn stellte ein militärisches Leichenbegängnis aus, dessen eigentümliche malerische Details uns manche technische Mängel vergessen lassen. Der Berliner Liebermann dachte klugerweise, daß Ansichten aus Holland uns angenehmer sein werden als Reminiscenzen an seine eigene Heimat. Sein „Waisenhaus in Amsterdam“ ist ein reizendes, wirkungsvolles Bild. Das Kostüm der Waisenkinder, schwarz und rote Kleider mit weißen Schleiern, scheint absichtlich der malerischen Wirkung wegen gewählt zu sein; denken Sie sich dazu

hohe Bäume, in denen das Sonnenlicht spielt, im Hintergrund Schiffe und Maste dicht an einandergereiht, und Sie haben alle Elemente, aus denen Liebermann das originelle Bild zusammenzusetzen verstanden hat.

Lecomte du Nouy brachte uns sehr interessante und wahre Erinnerungen aus Marokko. Seine „Rabbiner, welche die Bibel auslegen", sind ein vortrefflich komponirtes Bild mit schönen Lichteffekten, auf dem die malerischen orientalischen Erscheinungen zur vollen Geltung kommen. Zum Glück bereist Lecomte du Nouy nicht allein Marokko; er besucht auch zuweilen das Land der Dichtung und der Phantasie, das alte Griechenland. Von dort hat er uns einen Homer mitgebracht, der als Typus für das edle Genre gelten kann. Der blinde bettelnde Dichter, mit einem Jüngling, der ihm als Führer und Gefährte dient, nimmt die Mitte ein. Zu beiden Seiten symbolisiren zwei schön gezeichnete allegorische Figuren mit geistreich gewählten Attributen die Iliade und die Odyssee. Sanftes Mondlicht beleuchtet die Scene. Gottlob sind wir hier weit entfernt von den „Folies Bergères" von Manet.

Lecomte du Nouy verschmäht es, dem Geschmack des Tages zu huldigen; so jung er ist, so protestirt er doch schon, im Namen der wahren Kunst, gegen die Schlamperei und die Ungenirtheit der Impressionisten.

Ich glaube Ihrer Nachsicht gewiß sein zu dürfen, wenn ich die ganze Legion von Porträts, welche die Wände des Industriepalastes bedeckten, mit Stillschweigen übergehe. Sie haben ja alle schon die ganze Skala der Kritik sämtlicher Verwandten und Freunde hinter sich, was soll da noch die unserige? Zwei Köpfe von Maurin sind so ausführlich wiedergegeben, daß auch nicht ein Härchen an dem sprossenden Barte des Gatten und an dem roten Ohrläppchen der Gattin fehlt. Diese geistlose Auffassung der körperlichen Erscheinung erinnert an Denner, den ich nicht zu schätzen weiß.

Was in die Rubrik der Zeichnungen fällt, war auf unserer Ausstellung nur schwach vertreten, seit die Aquarellisten ein eigenes Lokal für ihre Ausstellungen gegründet haben, wo alle Sommitäten dieses Genres sich zusammenfinden, z. B. Madame Lemaire, Heilbuth, Leloir &c. Der Salon mußte sich dieses Jahr mit den schönen Illustrationen von Paul Laurens zu den „Merowingischen Erzählungen" von Augustin Chieny begnügen. Man kann nichts Schöneres sehen. Es ist beinahe fabelhaft, daß man mit Schwarz und Weiß allein solche Effekte hervorbringen kann. Niemand versteht auch die Menschen aus unserer geschichtlichen Vergangenheit so lebenswahr darzustellen wie Laurens. Der „Tod der heil. Genovefa", den er für die betreffende Kirche gemalt hat, reißt alles zur Bewunderung hin. Ein solches Werk entzieht sich dem Rahmen unserer Besprechung; ich werde mich also darauf beschränken, es anerkennend zu erwähnen, ohne etwaige Mängel zu berühren. In Porcher besitzen wir einen geschickten Aquarellisten, dem nur mehr Frische in den Farben zu wünschen wäre. Das ist ein Vorwurf, den man Gerald Laffitte nicht zu machen veranlaßt ist. Sein „Fächer" und sein „Treibhaus" lassen in dieser Beziehung nichts zu wünschen übrig. Mit Pinsel und Farbe weiß er vortrefflich umzugehen, aber mit dem Stift ist er ein wenig brouillirt. Die äußere Erscheinung der Gegenstände liegt ihm näher als ihr inneres Wesen. Ein junger Impressionist, Jacques Blanche, wagt den interessanten Versuch, Landschaften in Pastell zu malen; es ist das eine Neuerung, die H. von Nittis eingeführt hat. Speziell für Ansichten aus London paßt das Dichte, Trübe der Pastellmalerei ganz gut; insofern hat Blanche mit seinem „Neuen Quais an der Themse" bei Sommersethouse einen ganz geschickten Wurf gethan. Ich hätte übrigens diesen jungen Revolutionär schon bei den Ölgemälden citiren sollen; er hat deren zwei ausgestellt, von welchen eines, „Yacht" betitelt, großen Erfolg hatte. Doch die Zeit vergeht, verlassen wir jetzt diese ganze Welt von Papier, Stift, Pinsel, Wasser und Öl und begeben wir uns in die ernste und strenge Region des Marmors.

Prophezeiungen sind auf allen Gebieten ein bedenkliches Unternehmen, am bedenklichsten vielleicht auf dem der Kunst. Wenn ich heute bestimmen sollte, welche Rolle einst die Kunst des 19. Jahrhunderts in der Geschichte spielen wird, so wäre ich in großer Verlegenheit. Selbstverständlich spreche ich hier nur von Frankreich. Aber eines läßt sich meiner Überzeugung nach doch heute schon feststellen, das ist der Rang, den unsere Bildhauerschule einmal behaupten wird.

In einer Zeit wie der unsrigen, die doch nichts weniger als abstrakt oder ideal genannt werden kann, streift es geradezu an das Wunderbare, daß eine solche Pflanzstätte des Schönen unter der Leitung von Rude, Pradier, David d'Angers und Carpeaux entstehen und mit Dubois, Chapu, Mercié, Guillaume, Falguières heute ihre höchste Blüte erreichen konnte. Einen geistigen Zusammenhang zwischen Simart und Perrault einerseits — Auber, Balzac und Zola andererseits, werden wohl selbst H. Taine und seine Jünger kaum nachweisen können. Aber wozu auch der Kritik der Zukunft vorgreifen? Vielleicht wird sie klug genug sein, große Männer als einfache Thatsachen zu nehmen, die keines weiteren Zusammenhanges bedürfen. So wollen auch wir es machen und damit zur Besichtigung des hier Gebotenen übergehen!

Paul Dubois hatte zwei Meisterwerke ausgestellt. Zunächst eine Bronzebüste von Paul Baudry. Die Augen sind von einer unglaublichen Lebendigkeit, alle kleinen Flächen des Gesichtes mit einer Feinheit gemeißelt, die Linien so einfach gehalten, wie wir es nur bei den größten Meistern finden. Ebenso sprechend ähnlich ist die Marmorbüste Cabanels. Eine wunderschöne allegorische Gruppe, die Verteidigung von Belfort, hatte Mercié ausgestellt; sie ist so natürlich, daß man sie gar nicht für eine Allegorie hält. Eine kecke Elsässerin, mit der landesüblichen großen Schleife auf dem Kopfe, hält einen sterbenden Krieger in ihren Armen; mit seiner Waffe wird sie sich fortan selbst verteidigen. Ebenso macht es St. Quentin, das Barrias dargestellt hat. Ich ziehe den Hut vor beiden herrlichen Werken, finde aber, daß dergleichen Monumente eher dem Sieger als dem Besiegten gehören. Auch die Büste Dufaure's ist ein sehr verdienstvolles Werk desselben Künstlers. Die nächste Büste trägt den Namen St. Marceaux. Da wären wir bei einem der originellsten schöpferischsten Talente angekommen! Ob er den Geist, der seine Werke durchweht, Griechenland oder der Renaissance verdankt, ist gleichgültig; seine eigentümliche Art, die Natur zu sehen und zu verdolmetschen, ist es, was seinen Schöpfungen den Stempel des Außergewöhnlichen aufdrückt.

Auch Chapu muß genannt werden, wenn von den bedeutendsten Bildhauern die Rede ist. Von ihm war eine Marmorstatue, „Der Genius der Unsterblichkeit", ausgestellt, welche für das Grab von Jean Reynaud bestimmt ist. Die wundervolle Bewegung des die Hände gen Himmel erhebenden, sich zum Flug in höhere Regionen anschickenden Genius, versinnlicht in herrlicher Weise die spiritualistische Richtung Reynauds. Die Büste Barbédienne's nennt nur den Namen Chapu, wenn sie von Genius und Unsterblichkeit spricht.

Bei Falguières haben wir es mit einem stürmischen Geiste, mit einer aufgeregten Phantasie zu thun. Wiederholungen liebt er nicht, er muß immer Neues haben. Dieses Jahr hatte er sich in erster Instanz bemüht, eine passende Bekrönung für unsern Arc de triomphe herauszufinden. In zweiter suchte er die Verschmelzung des Antiken mit dem Modernen herzustellen. Zu diesem Zweck drückte er einer jungen Pariserin, deren sämtliche Gewänder er sorgfältig konfisciert hat, einen Bogen in die Hand. Die stolze Haltung, die reizenden Formen und Proportionen des Körpers seiner Diana reißen auch sofort jeden Beschauer zur aufrichtigsten Bewunderung hin, aber es ist eine Bewunderung, die eine Göttin vielleicht übelnehmen sollte.

Unter der jungen Generation zeichnet sich Idrac am meisten aus. Er hat vor nun bald einem Decennium den römischen Preis bekommen. Seine Studien in der Villa Medici haben schöne Früchte getragen. Seine „Salambo" ist eine liebliche Statue, mit ungewöhnlicher Feinheit des Meißels ausgeführt. Der eigentümliche Marmor, den er gewählt hat, erhöht noch die Eleganz dieser schönen Frauengestalt, welche die traditionelle Schlange an die Brust drückt. Ein reizendes Motiv bietet desselben Künstlers „Verletzte Liebe". Die Bewegung, mit welcher der kleine Amor dem Stich ausweicht, ist wunderbar gegeben. Sein Genosse aus der Villa Medici, Lanson, opfert weniger den Grazien, bringt aber eine sehr schöne Gruppe „Aus der Eisenzeit".

Hugo muß uns als Übergang zur neuesten Bildhauerschule dienen. Er hat einige Jahre später, 1875, den römischen Preis erhalten. Sein „Ödipus auf Kolonos" ist eine überwältigend dramatische Gruppe. Ödipus und Antigone sind, der Müdigkeit und dem Hunger erliegend, auf eine Bank gesunken; sie lehnt sich an ihren Vater an und ist eine wunderschöne zarte Figur, eine Griechin aus der besten Zeit, Ödipus hingegen ein ekelhaft naturalistischer, blinder Bettler, wie er an jeder Ecke zu sehen ist. Ein Vers von Sophokles neben einem Satz von Zola. Welcher

Kontrast! — Es giebt Leute, die den Realismus in der Bildhauerei predigen, z. B. Emil Soldi, der eine Ballettänzerin mitten in ihren Übungen darstellt und in der neuen Revue seine Ansichten über Modernität auseinandersetzt. Ich tröste mich über dergleichen Theorien, so lange wir eine Armee von Künstlern besitzen, wie die eben geschilderten; sie huldigen nicht der Laune und dem Geschmack des Tages, dafür werden aber ihre Werke bestehen und ihre Namen genannt werden, so lange es eine Kunst auf Erden giebt.

Begehren Sie nun zum Schluß ein Urteil über die diesjährige Ausstellung, ob sie besser oder schlechter sei als frühere, so gestehe ich aufrichtig, daß ich mir in dieser Überschwemmung von Bildern und Statuen nur schwer ein richtiges Urteil bilden konnte. Nächstes Jahr wird die Aufgabe leichter sein. Der Staat hat sich das Recht vorbehalten, alle drei Jahre eine Kunstausstellung zu veranstalten, in welcher die besten Werke des Trienniums zusammengestellt werden sollen. Wenn man dabei gerecht und streng verfährt, wenn die Zahl der ausgestellten Bilder 500 nicht überschreitet, dann werden wir eine klare Übersicht über den heutigen Stand der Kunst in Frankreich gewinnen. Da werden wir dann den Patienten auskultiren und sodann bestimmen können, ob er krank oder gesund ist. Bis zu diesem Verdikt der Ärzte wollen wir aber thun, als ob wir sie nicht brauchten; wir wollen arbeiten und nach dem Höchsten streben!

Liebeszauber.

Flandrisches Gemälde aus der Mitte des 15. Jahrh., im Museum zu Leipzig.

Mit Abbildung.

Unter dem Titel „Liebeszauber" bringt die vorliegende Nummer der Zeitschrift die Reproduktion eines altertümlichen Bildchens, das in mehrfacher Hinsicht auf das Interesse des Kunsthistorikers Anspruch hat. Es gehört dem Leipziger Museum, in dessen Besitz es aus dem Nachlaß der Frau Amalie von Ritzenberg auf Nischwitz bei Wurzen nach letztwilliger Bestimmung derselben mit einer Anzahl anderer Gemälde 1878 gelangte. Über seine Provenienz war nichts Sicheres zu ermitteln, Angaben in anderer Beziehung fanden sich nicht überliefert, das Bildchen selbst entbehrt jeder Bezeichnung. Doch täuscht man sich wohl nicht, wenn man annimmt, daß es um die Mitte des 15. Jahrhunderts in der flandrischen Schule oder unter dem unmittelbaren Einfluß derselben entstand. Es ist in Öl auf Holz gemalt und 0,21 m hoch, 0,16 m breit. Der Gegenstand, den es darstellt, hat jedenfalls das Interesse der Seltenheit.

In der Mitte eines engen, mit einem Kamin und reichlichem Hausgerät ausgestatteten Gemachs steht ein nacktes Mädchen, nur mit einem dünnen Schleier versehen, der vom rechten Arm über die Hüfte herabfällt, an den Füßen Sandalen mit spitzen Schnäbeln. Neben ihr auf einem dreibeinigen Schemel befindet sich eine kleine geöffnete Truhe, in welcher ein Herz liegt (wahrscheinlich ein Wachsbild, wie sich ergeben wird). In der rechten Hand hält das Mädchen einen Feuerstein und einen Schwamm, in der erhobenen Linken einen Stahl, mit dem es aus dem Steine Funken schlägt, die auf das Herz heruntersprühen, während aus dem Schwamm zugleich Wassertropfen auf dasselbe herabfallen. Auf einem Kissen zu den Füßen des Mädchens liegt ein Löwenhündchen, der Fußboden des Gemachs ist mit Blumen bestreut. Eine Schale, an welcher ein Wedel von Pfauenfedern befestigt ist, steht auf dem Wandschrank zur Rechten; auf dem Rande derselben sitzt ein Papagei. An dem Pfeiler zwischen den Fenstern ist ein kleiner Hohlspiegel angebracht; Gefäße verschiedener Art, metallene Kannen, Krüge, Flaschen, sind in dem offenen Schränkchen und auf dem Borde an der Hinterwand des Gemachs aufgestellt. Ein junger Mann in kurzem Wams, mit einer Waffe am Gürtel, in eng anliegenden Beinkleidern und Schnabelschuhen, steht in der halbgeöffneten Thür der Hinterwand und späht mit vorgebeugtem Kopf in das Zimmer herein. — Auf den fünf geschwungenen, frei schwebenden Spruchbändern, die sich neben den Haupt=

gegenständen des Bildes befinden, fehlen leider die Inschriften, die zur Erläuterung der betreffenden Gegenstände bestimmt waren. Daß sie ursprünglich vorhanden gewesen und später übermalt worden seien, ist nach der Beschaffenheit der Farbenoberfläche kaum anzunehmen; vielmehr ist wahrscheinlich, daß die Einzeichnung der Inschriften unterblieb.

Die Bedeutung des geschilderten Vorganges kann im allgemeinen nicht zweifelhaft sein. Offenbar ist die Ausübung eines „Liebeszaubers“ dargestellt, eine magische Handlung, durch die man nach mittelalterlichem Volksaberglauben imstande war, die Person, deren Herz man zu gewinnen trachtete, in Liebesleidenschaft zu versetzen. Von den verschiedenen Arten solcher Zauberei war die hier geschilderte besonders weit verbreitet. Sie bestand darin, daß man ein Bild aus Wachs oder anderem Stoff (in ganzer menschlicher Figur oder auch in Gestalt eines Herzens) mit dem Namen dessen, auf den es abgesehen war, taufte und es dann glühen oder schmelzen machte; durch die Wirkung der Taufe galt der, dessen Namen das Bild trug, mit seinem Wesen als magisch an dasselbe gebunden; er sollte, indem er ähnliches erlitt, wie das Bild, in Liebe entzündet werden. Jakob Grimm erwähnt in der deutschen Mythologie, wo er von diesen Zauberbräuchen spricht [1]), folgende Verse aus dem Gedicht eines fahrenden Schülers:

> mit wunderlîchen Sachen
> lêr ich sie denne machen
> von wahs (Wachs) einen Kobolt, [2])
> wil sie daz er ir werde holt,
> und töufez in den brunnen
> und leg in an die sunnen. [3])

In der Regel ließ man das Zauberbild (den „Atzmann“), statt es an die Sonne zu legen, am Feuer „bähen“. In unserem Gemälde ist der Akt des Taufens — als solchen hat man die Benetzung des Herzens anzusehen — zugleich mit dem des Entzündens oder „Versengens“ dargestellt. Der junge Mann, der in das Zimmer hereinblickt, ist wahrscheinlich der, dem der Zauber angethan werden soll. Hinsichtlich des Umstandes, daß das Mädchen nackt dargestellt ist, kann an die bekannten Gebräuche in der Andreasnacht erinnert werden. (S. Altdeutsche Wälder, S. 69.) Was der Hund und der Papagei, die beide mit Spruchbändern umgeben sind, bei dem Vorgange zu sagen haben, muß ungewiß bleiben. Der Papagei, einer der seltensten Luxusvögel damaliger Zeit, wird in den sittenbildlichen Darstellungen mancher Kupferstiche des 15. Jahrhunderts gefunden. Die Blumen, mit denen der Fußboden des Gemachs bestreut ist, scheinen nur bestimmt, der Scene einen heiteren, gewissermaßen festlichen Charakter zu geben; für die Ausübung des Zaubers hatten sie wohl keine besondere Bedeutung.

Darstellungen weltlichen Inhalts kommen in der Malerei der Epoche, in welcher das Bildchen unseres Erachtens entstand, ziemlich selten vor, die meisten finden sich in den Miniaturen jener Zeit, während die Tafelmalerei auch innerhalb der realistischen Richtung, die sie in den Niederlanden zu Anfang des 15. Jahrhunderts durch die Brüder van Eyck erhielt, großenteils noch auf kirchliche Stoffe beschränkt blieb und Gegenstände profanen Charakters — von den Bildnissen abgesehen — nur erst ausnahmsweise behandelte; jedenfalls ist für ihre Richtung bezeichnend, daß es an Schilderungen solcher Gegenstände nicht fehlte. Von mehreren verloren

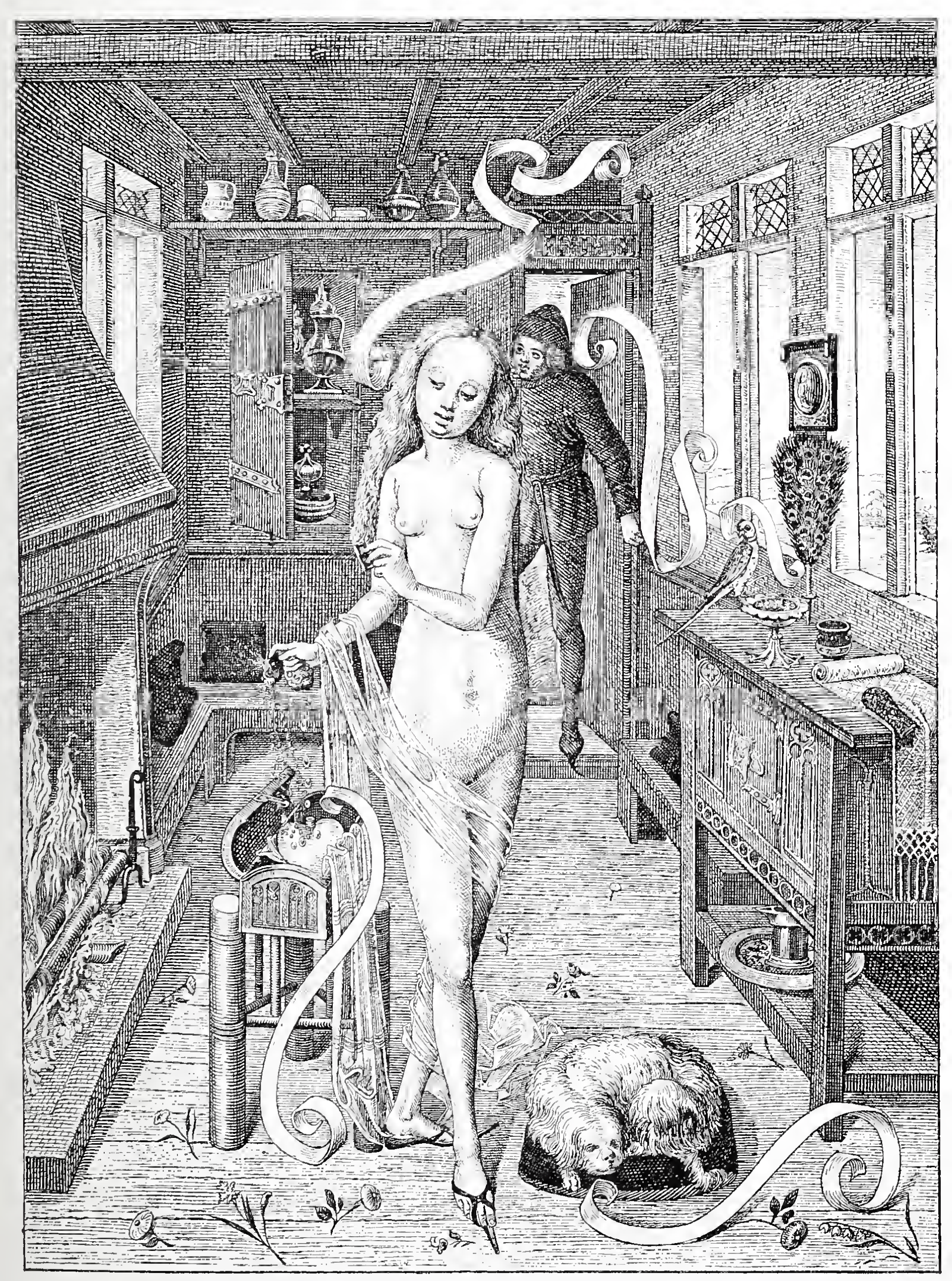
---

1) Mythol. 2. Ausg. S. 1045. Das Gedicht des fahrenden Schülers (aus dem 14. Jahrhundert) ist ganz abgedruckt in den „Altdeutschen Wäldern“ der Brüder Grimm, II. 49 ff. — Bezüglich der Zauberei mit Wachsbildern vgl. Fischarts Übers. von **Bodins** Dämonomania. Straßburg 1591. S. 143. 144; **Delrio**, Disquisitiones magicae. Lugduni. 1608. S. 192. — Derartiger Liebeszauber war auch dem heidnischen Altertum bekannt (Theokrit, Idyllen II. 28: „*ὡς τοῦτον τὸν κηρὸν ἐγὼ σὺν δαίμονι τάκω, ὣς τάκοιθ᾽ ὑπ ἔρωτος ὁ Μύνδιος αὐτίκα Δέλφις*. Vergil, Ecl. 8. 80: Limus ut hic durescit et haec ut cera liquescit uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore). — In den „Altdeutschen Wäldern“ (S. 65. 66) wird darauf hingewiesen, daß mit diesem Aberglauben der katholische Gebrauch zusammenhängt, wächserne oder silberne Bilder von kranken Gliedern, auch von Herzen, der Jungfrau Maria zu weihen, um sie heilen zu lassen.

2) Kobolt bedeutet hier so viel wie Puppe, Götzenbild (S. Grimms deutsche Mythologie, S. 469).

3) Grimm a. a. O. S. 1045: „tauche“ es (das Wachs) in den Brunnen; will man „taufe“ verstehen, so wäre zu lesen: in **dem** Brunnen. (Das „in“ im folgenden Vers geht wieder auf Kobolt.)

gegangenen Werken Jan van Eycks wissen wir aus schriftlichen Nachrichten, daß sie zu dieser Gattung von Darstellungen gehörten, und bekannt ist, daß gerade solche Darstellungen, die wir jetzt schlechthin als Genrebilder bezeichnen würden, durch ihre Neuheit nicht wenig dazu beitrugen, der niederländischen Schule damals Ruf zu verschaffen; sie waren besonders in Italien



Der Liebeszauber. Ölgemälde im Museum zu Leipzig.

geschätzt. Vom „Anonymus" des Morelli werden zwei genreartige Bilder Jan van Eycks erwähnt, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in italienischen Privatsammlungen befanden: ein Kaufherr, der mit einem Geschäftsmann (oder Diener, fattore) Rechnung macht und Fischer auf der Otternjagd. Ein früherer Berichterstatter, Barth. Facius,' erzählt, daß er bei dem Kardinal Ottaviano ein Gemälde des Künstlers sah, welches ein Frauenbad darstellte:

eine der mit dünnen Schleiern nur wenig verhüllten Frauen, die dem Bade entstiegen waren, zeigte sich in einem Spiegel im Doppelbild; aus dem Gemach blickte man in eine weite, mit zahlreichen Figürchen staffirte Landschaft. [1]) In den niederländischen und deutschen Kupferstichen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden profane Sujets, namentlich auch solche erotischer Art, öfters behandelt (vom Meister von 1464 [maître aux banderoles], dem Meister der Liebesgärten, dem Meister der Sibylle u. a.).

Sonach würde unser Bild, was den weltlichen, genrehaften Charakter seines Gegenstandes betrifft, mit der Richtung der bezeichneten Kunstepoche nicht außer Zusammenhang stehen. Es fragt sich, wiefern es in Stil und Behandlungsweise auf diese Periode hindeutet.

Der Einfluß, welchen im Mittelalter die Miniaturmalerei außerhalb Italiens auf die Entwickelung der Tafelmalerei ausübte, ist auch dann noch ersichtlich, als die letztere in den Niederlanden durch die beiden Van Eyck plötzlich zu einer so glänzenden selbständigen Bedeutung gelangte; die Tafelbilder behalten hier auch dann in der Behandlungsweise, in der scharfen Betonung und feinen Ausführung der Details etwas von der Art der Miniaturkunst, obschon sehr wahrscheinlich ist, daß weder die Van Eyck noch andere hervorragende Meister jener Epoche sich selbst mit der Miniaturmalerei beschäftigten, und nur Maler von geringerer Bedeutung gleichzeitig auf beiden Gebieten thätig waren; auch die Vorliebe für Tafelbilder sehr kleinen Formates, die namentlich Jan van Eyck und seinen Nachahmern eigen war, weist auf die Miniaturmalerei zurück. An solche Arbeiten der Eyckschen Schule und ihr nahes Verwandtschaftsverhältnis zur Miniaturkunst erinnert unser Bildchen. Auf den Namen eines hervorragenden Meisters jener Zeit hat dasselbe keinen Anspruch, es ist eine Arbeit etwa dritten Ranges, deren Urheber vielleicht zu eben den Malern gehörte, die neben der Tafelmalerei auch die Miniaturkunst betrieben. Daß das Bild nicht aus einer späteren Periode stammt, kann nach seinem ganzen Charakter mit ziemlicher Bestimmtheit behauptet werden; die Entstehung desselben in einer früheren Epoche, in der voreyckschen Zeit ist schon deshalb nicht anzunehmen, weil es eine Handhabung der Öltechnik zeigt, bei der man den Einfluß der Eyckschen Schule voraussetzen muß.

Im Charakter alles dessen, was zum Beiwerk gehört, in der Form der mit gotischem Zierrat versehenen Möbel und sonstigen Geräte, auch im Kostümlichen, entspricht es der Epoche, die wir für seine Entstehungszeit halten. Das geschilderte „Interieur" mit seiner ganzen Ausstattung ist den Wohnräumen ähnlich, die man auf Gemälden der Eyckschen Schule öfters dargestellt sieht. Beispielsweise kann an ein kleines, im Museo del Prado zu Madrid befindliches Gemälde erinnert werden, das nach Crowe und Cavalcaselle [2]) in der Art des Petrus Cristus gemalt ist und jedenfalls einen Nachfolger des Jan van Eyck zum Urheber hat: die Ausstattung des wohnlichen Gemachs, in welchem hier die heil. Barbara vor einem Kamine sitzend dargestellt ist, stimmt mit der Zimmereinrichtung auf unserem Bilde im Stil der Möbel und Gefäße durchaus überein. Das Gegenstück zu diesem Gemälde (mit der Jahreszahl 1438, gleichfalls im Museo del Prado) zeigt Johannes den Täufer und den knieenden Donator in einem Zimmer, in welchem an einer spanischen Wand ein Hohlspiegel (von bedeutend größeren Dimensionen, als auf unserem Bilde) angebracht ist, bekanntlich ein Requisit der Zimmerausstattung, dem man in Bildern Jan van Eycks und seiner Nachfolger häufig begegnet. Derartige Schilderungen — auch der Madonna gab man gern ein behagliches Gemach zur Wohnstätte — sind charakteristisch für die Richtung der ganzen Schule, sie zeigen die Anfänge der Genremalerei schon im Gebiet der religiösen Darstellungen, und die Genauigkeit in der Charakteristik aller Details, die reizvolle Behandlung des Beiwerks gehört zu den wesentlichsten Vorzügen dieser niederländischen Kunst und wurde an ihren Werken schon damals besonders gerühmt. Unser Bildchen ist in den mannigfaltigen Einzelheiten des Beiwerks ganz in der Weise dieser Schule behandelt, es hat hierin völlig den Charakter der flandrischen Malerei, wennschon es an Feinheit und Präcision der Ausführung auch von solchen Arbeiten derselben, die, wie die erwähnten Gemälde des Madrider Museums, zu den Leistungen zweiten Ranges gehören, übertroffen wird. Mängel der perspektivischen Zeichnung, die unser Bild wahrnehmen läßt, finden sich auch bei vorzüglicheren Werken der Schule nicht selten.

---

1) Bartholomäus Facius, De viris illustribus. 1456.

2) Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Ausg. von A. Springer. S. 153.

Den Charakter des Unfreien und Befangenen behielt diese niederländische Malerei am meisten in der Darstellung nackter Gestalten; sie hatte zu ihrer Schilderung im ganzen wenig Anlaß, das Studium des nackten Modells ward damals nur erst in vereinzelten Anläufen von neuem begonnen. Das große Werk, mit dem die Epoche dieser Malerei anhob und das die bedeutendste Schöpfung derselben blieb, das Genter Altarwerk der Brüder van Eyck, bezeichnet auch in der Darstellung des Nackten einen Höhegrad des künstlerischen Vermögens, der in dieser Periode nicht überschritten wurde; die Gestalten Adams und Evas in diesem Werke sind die besten nackten Figuren in der Malerei der ganzen Epoche. Wo solche Figuren anderwärts vorkommen, lassen sie zwar das realistische Streben der Zeit nicht verkennen, stehen aber größtenteils in ihrer schwächlichen Bildung gegen jene zurück. Die nackte Mädchengestalt unseres Bildchens ist in ihren Formen und Verhältnissen nicht um sehr vieles mangelhafter, als manche dieser Figuren; sie erscheint in ihren Fehlern und in der ganzen Eigentümlichkeit ihrer dünnen, mageren Gestalt, in ihren übermäßig gestreckten Proportionen, mit ihren schmalen Schultern und kleinen Brüsten den nackten weiblichen Figuren auf Bildern Rogers van der Weiden, und Dierik Bouts' nicht unähnlich. In ihrer Haltung und Bewegung giebt sich ein Streben nach Anmut und Zierlichkeit kund, mit dem der Ausdruck des seitwärts geneigten, von blondem Haar umgebenen Köpfchens sehr gut übereinstimmt. Das völlig Naive im Charakter der ganzen Figur rechtfertigt vielleicht am meisten die Annahme, daß wir in dem Bildchen mit einer Originalarbeit jener Zeit zu thun haben.

In der Eigentümlichkeit der Gesichtsbildung hat die Figur etwas, worin sie vom Charakter der flandrischen Schule abweicht; die runden und weichen Formen des Kopfes lassen einen Anklang an den der niederrheinischen Schule eigentümlichen Typus wahrnehmen, ein Umstand, der dafür zu sprechen scheint, daß das Bild entweder noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts oder doch nicht später, als um die Mitte desselben gemalt wurde, da die niederrheinische Kunst in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts schon völlig von flandrischem Einfluß beherrscht war. Die Zeichnung und malerische Technik verrät eine geübte und leichte Hand. Die Farbe, dünn aufgetragen, ist klar, aber weder reich noch glänzend. Die Gestalt des Mädchens hat einen hellen, blaßgrauen Fleischton, der sich von dem dunklen Hintergrunde des Gemaches wirksam abhebt. H. Lücke.

Bibliographie der Handschriften Lionardo's.

Von J. P. Richter.

(Fortsetzung.)

4. Demselben Jahre 1492 und der ersten Hälfte des Jahres 1493 gehört eine der Handschriften im South Kensington-Museum in London an. Dieselbe umschließt 94 Blätter, welche eine Breite von nur 6,7 cm bei 9,1 cm Höhe haben. Zum Unterschied von zwei ähnlichen ebendort befindlichen Handschriften ist dieselbe auf dem Deckel mit III. bezeichnet. Folgende Notizen auf den ersten beiden Seiten orientiren über die Entstehungszeit:

a di penultimo di febraio giobia a di 27 di settẽbre torno maesstro Tommaso lavoro perse in sino a ddi penoltimo di Febraio a di 18 di marzo 1493 venne Julio tedessco a sstare mecho	Am vorletzten Tag des Februar. Donnerstag am 27. September kehrte Meister Tommaso zurück. Er arbeitete für sich bis zum vorletzten Tag im Februar. Am 18. März 1493 kam der Deutsche Julius um bei mir zu wohnen.
. . . .	. . . .
a di 16 di luglio catelina venne a di 16 di luglio 1493.	Am 16. Juli — Katharina kam am 16. Juli 1493.

Die letztgenannte Person dürfte eine Haushälterin gewesen sein. — Die auf Blatt 47 sich vorfindende Notiz: a di . primo . di febraio . lire 1200 darf mit voller Wahrscheinlich-

keit ebenfalls dem Jahre 1493 zugewiesen werden. Das Buch ist eine bunte Sammlung gelegentlicher Aufzeichnungen ohne den mindesten innern Zusammenhang. Sie geben uns eine lebendige Vorstellung von dem überwiegend wissenschaftlichen Standpunkt Lionardo's in der Behandlung aller Fragen, sowohl der künstlerischen, als auch der naturwissenschaftlichen. Wir finden hier Angaben über Gewölbebau, über Gesetze der Statik, über Metallguß, ferner ein Citat aus Hippokrates, von dessen Werken es damals, beiläufig bemerkt, noch keine italienische Übersetzung gab, dann sarkastische Bemerkungen über Lebemänner, dann wieder Sätze aus der Mechanik und Geometrie, wechselnd mit Architekturskizzen, z. B. des Grundrisses des Mailändes Domes. Weiterhin Notizen über Zeichnen und Malen, Fabeln, anatomische Untersuchungen und moralische, selbst religiöse Reflexionen, und anderes mehr. Wir haben es hier mit einer Lebensperiode des Meisters zu thun, über welche uns die Handschriften mit ungewöhnlicher Ausführlichkeit orientiren. Die Zusammenstellung des Materials hat darum den besonderen Reiz, ein annähernd vollständiges Gesamtbild des Geisteslebens und der Geistesarbeit des Meisters in einer Epoche zu bieten, aus der die Biographen keine Thatsachen zu berichten haben.

5. Die als H bezeichnete Handschrift im Institut de France bildet einen Sammelband von drei verschiedenen Notizbüchern, deren jedes 7,1 cm in der Breite und 10,2 cm in der Höhe mißt. Dieselben sollen hier als H, I., H, II. und H, III. unterschieden werden. Der Umstand, daß diese drei Handschriften von übereinstimmendem Format von der Hand eines Sammlers in einem Band vereinigt worden sind, gewährt, scheint mir, nicht die mindeste Garantie für ihre gleichzeitige Entstehung. Noch weniger läßt sich hieraus das Recht ableiten, sie beim Citiren als ein selbständiges Ganzes zu behandeln. Die Klassifizirung solcher Handschriften nach ihren ursprünglichen Bestandteilen ist bisher noch von keinem Lionardoforscher unternommen worden. M. Ravaisson hat zwar in seiner Aufzählung der Pariser Handschriften neben einer sorgfältigen und musterhaften Beschreibung der Einbanddeckel auch die verschiedenen Paginirungen erwähnt. Da aber sowohl die Einbände als auch die Ziffern der Blätter in den meisten Fällen einer späteren Zeit angehören, so läßt sich hieraus allein weder ein für noch ein wider rücksichtlich der Entstehungszeit ableiten. Nur von einigen wenigen Handschriften ist der Originaleinband noch erhalten. In den Sammelbänden erscheinen dagegen sogenannte Schmutzblätter inmitten des Textes und diese zeigen Spuren starker Abnutzung, was sich gar nicht erklären ließe, wenn dieselben nicht die äußersten Seiten der Handschriften während des Gebrauchs gebildet hätten, sie sind fast immer eine Sammelstelle flüchtiger Bemerkungen rein praktischer Natur; außerdem finden sich hier noch von fremder Hand eingetragene Zahlen und Zeichen, welche nur den Händen späterer Besitzer vor der Vereinigung zu Sammelbänden zugeschrieben werden können.

In den drei Handschriften H, I., H, II., und H, III., steht die chronologische Folge in umgekehrtem Verhältnis zu der gegenwärtigen Anordnung. Das letzte Heft, welches von 47 Blättern gebildet wird, enthält Datirungen an drei Stellen. Auf der Rückseite von Blatt 58 der durchlaufenden, nicht jedoch von Lionardo herrührenden Paginirung findet sich folgende beiläufige Bemerkung:

1493

a di primo di novēbre facemo cōlō givlio restava arimettere mesi 4 ‖ e maestro tommaso mesi 9 maestro tommaso fece di poi 6 cādellieri . di 10 . givlio in cierte molli di 15 givlio lavoro poi per se in sino a di 27 di magio e lavoro per me ī martinetto insino a di 18 di luglio poi per se insino a di 8 d agosto ēquesto meso ī di per ī dona di poi per me in 2 serrature insino a ddi 20 d'agosto.

1493

Am ersten November haben wir abgerechnet. Julius blieb vier Monate schuldig ‖ und Meister Tommaso 9 Monate. Meister Tommaso arbeitete dann an 6 Leuchtern: 10 Tage. Julius an einigen Feuerzangen 15 Tage. Julius arbeitete dann für sich bis zum 27. Mai und arbeitete dann für mich eine Hebemaschine bis zum 18. Juli, sodann für sich bis zum 7. August und in diesem Monat an einem Tag für eine Dame, dann für mich an zwei Schlössern bis zum 20. August.

Der deutsche Schlosser Julius wird ebendort auch noch im September 1494 erwähnt. Die Handschrift behandelt wieder die verschiedensten Fragen und in Rücksicht darauf, daß sie alle mehr oder weniger gelegentlicher Natur sind, läßt sich kein sicherer Schluß ziehen auf den Charakter der Arbeiten, welche gerade damals im Dienst seines Mailänder Herren Lionardo beschäftigt haben mögen. Vasari erzählt im Leben des Cronaca, um diese Zeit habe Lionardo da Vinci mit Michelangelo Buonarotti und anderen nach langen Verhandlungen sein Gutachten für den Bau des großen Ratssaales im Palazzo della Signoria in Florenz, ein von Savonarola angeregtes Unternehmen, abgegeben.[1]) Nun sind in der vorliegenden Handschrift zwar wiederholt Abschätzungen oder Berechnungen von Bauunternehmungen und von architektonischen Dekorationen anzutreffen, aber auf die Florentiner Unternehmung dürften dieselben schwerlich abzielen, obschon die Angaben auf ein seiner Natur nach großartiges Werk hindeuten.

6. Die Pariser Handschrift H, II enthält wie die ebengenannte H, III sowohl die Jahreszahl 1493 als auch 1494. Auf dem letzten, dem 46. Blatt, ist oben in der Ecke bemerkt Yhs maria 1493 und auf dem 16. Blatt steht: a ddi 29 di gienaro 1494 (29. Jan. 1494) über einem Verzeichnis von Ausgaben, in welchem neben Schneiderarbeit, neben einem Ring mit einem Jaspis u. a. auch Lionardo's Famulus Salai mit 3 Soldi und die obengenannte Caterina zweimal mit je 16 Soldi in Rechnung kommen. Auf dem folgenden Blatt findet sich die flüchtige Skizze einer Treppe mit der zugehörigen Bemerkung:

adi 2 di Febraio 1494 alla ssforzesscha ritrassi schalini 2 etc.	Am zweiten Februar 1494 zeichnete ich zwei Stufen an der Sforzesca.

Wahrscheinlich hat dies Bezug auf den dort begonnenen Kanalbau, dessen Amoretti Erwähnung thut.[2]) Kurze Lehrsätze, welche zum Lehrbuch der Malerei gehören, sind in dieser Handschrift nicht selten. In der Mehrzahl der Fälle beziehen sie sich auf Lehren der Perspektive und des Verhältnisses von Licht und Schatten. Außerdem wird hier zu wiederholtenmalen der Herzog Lodovico il Moro erwähnt, auch ist von einer Tavola del Duca (Gemälde auf Holz) die Rede. Die Manuskripte gedenken im Ganzen auffallend selten des Mannes, welchem nach den Angaben der Biographen die Dienste Lionardo's so unentbehrlich waren.

7. Die Pariser Handschrift H, I. enthält vier Daten, welche sämtlich dem Jahre 1494 angehören. Auf Blatt 38 liest man:

vignie di vigievine a di 20 di marzo 1494.	Weinberg von Vicevano am 20. März 1494.

und auf Blatt 41:

a di 14 di marzo 1494 venne galeazo a sstare comecho chō pacto di dare 5 Lire il mese per les sue spese pagādo ogni 14 di de mesi — dette misuopadre f 2 di rē	Am 14. März 1494 kam Galeazzo, um bei mir zu wohnen, unter der Bedingung, monatlich 5 Lire für seinen Unterhalt zu geben, alle 14 Tage im Monate zahlbar. — Sein Vater gab mir 2 rheinische Gulden.
a di 14 di luglo ebbi da galeazo fiorini 2 direno.	Am 14. Juli erhielt ich von Galeazzo zwei rheinische Gulden.

Lionardo zählte damals bereits 42 Jahre und wir dürfen uns wohl etwas überrascht fühlen, wenn wir auf den ersten Seiten dieser Handschrift seine Schulexerzitien in den primären Regeln der lateinischen Grammatik überblicken. Auf Blatt 1 beginnt er: amo, amas, amat, dann: amabam u. s. s. in der regelrechten lateinischen ersten Konjugation, im Aktiv und Passiv. Am Ende der Handschrift H, III. finden wir ihn mit den gleichen Konjugationsstudien beschäftigt und wenn man in verschiedenen anderen Handschriften das gleiche Thema wiederkehren findet, so möchte man fast über die unermüdliche Ausdauer staunen, mit der sich der Meister auf eine Arbeit einließ, mit der er sich in den Augen unserer Philologen nur herabsetzt. Lionardo hat es im Latein, glaube ich, nicht viel weiter gebracht als bis zur Deklination der Pronomina und kurze lateinische Sätze finden sich nur ganz vereinzelt in

---

1) Vgl. Vasari, Opere, Tom. VI, pag. 448 der neuen Ausgabe von Milanesi.

2) Memorie storiche, Milano 1804, im X. Kapitel.

seinen Manuskripten. Den Anlauf zum Lateinlernen unter Anleitung irgend eines Freundes, nahm er wahrscheinlich nur im Interesse seiner naturwissenschaftlichen Studien. Nicht selten finden sich in seinen Handschriften die Meinungen antiker Klassiker in italienischer Sprache angeführt. Lionardo's Kollegen an der von Lodovico il Moro gegründeten Akademie der Wissenschaften — ihre Namen hat uns Luca Paciolo aufbewahrt — mochten ihm hier die gewünschten Mitteilungen machen. Selbst Empiriker, nahm er das lebhafteste Interesse an denjenigen Schriftstellern des Altertums, welche in der Wissenschaft einen verwandten Standpunkt behaupten, und Aristoteles und Archimedes werden von ihm sichtlich mit Vorliebe angeführt. Nun sagt M. Ravaisson in einer gelehrten Abhandlung in der Gazette des Beaux-Arts (Okt. 1877): Léonard de Vinci était un admirateur et un disciple des anciens, aussi bien dans l'art que dans la science, et il tenait pour passer pour tel, même aux yeux de la postérité. Wie wenig diese Behauptung rücksichtlich der bildenden Künste gerechtfertigt erscheint, dürfte jeder mit dem Traktat der Malerei Vertraute sofort eingestehen.[1]) Was aber sein Verhältnis zu den Schriftstellern des Altertums betrifft, so genügt es, sämtliche in den Manuskripten verstreuten Citate zusammenzustellen, um schlagend nachzuweisen, daß in der Mehrzahl der Fälle Lionardo die Ansichten der Alten bekämpft. Es ist hier nicht der Ort, den Gegenstand näher zu behandeln. Der Hinweis auf diese Thatsache schien mir indes notwendig zur Rechtfertigung des Meisters, dessen Unkenntnis der lateinischen Sprache leicht den Verdacht völliger Ignoranz auf dem Gebiete der klassischen Studien erwecken könnte. Der größte Teil des Manuskriptes H, I. enthält eine Zusammenstellung von Beobachtungen gewisser Charakterzüge im Leben der Tiere, wovon dann moralische Eigenschaften abgeleitet werden. Es sind dies im wesentlichen Zurückführungen der Tierfabel auf ihre Voraussetzungen. Besonders auffällig erscheint hier die Erwähnung von Tieren der heißen Zone.

8. Die als „Volumen II." bezeichnete Handschrift im South Kensington-Museum besteht aus zwei verschiedenen, ursprünglich selbständigen Teilen, welche hier als S. K. M. II., A und S. K. M. II., B unterschieden werden sollen. In beiden haben die Blätter eine Höhe von 10 cm bei 7,5 cm Breite. Der zweite Teil, welcher aus 80 Blättern besteht, darf als der ältere gelten. Ein bestimmtes Datum kommt in dieser Handschrift nicht vor, doch läßt sich die Entstehung derselben wenigstens annähernd bestimmen. Dieselbe Katharina, welche, wie bereits erwähnt, im Jahre 1493 bei Lionardo eintrat und auch in einer Haushaltungsrechnung von 1494 figurirte, wird hier beiläufig als im Spital liegend erwähnt. Da nun in der Handschrift S. K. M. II., A, in welche eine Notiz vom September 1495 eingetragen ist, beiläufig auch die Begräbniskosten derselben Person verzeichnet stehen, so möchte ich daraus den Schluß ziehen, daß die Entstehung der Handschrift S. K. M. II., B zwischen die Jahre 1494 und 1495 (Sommer) fällt. Mit dieser Zeitbestimmung ist, scheint mir, endlich ein ziemlich verläßlicher Anhaltspunkt gewonnen für die Beantwortung der noch immer nicht entschiedenen Frage, wann Lionardo das Gemälde des Abendmahles in S. Maria delle Grazie angefangen habe. Rossi kommt in seiner noch unübertroffenen Monographie über das Cenakel zu dem Schluß, Lionardo müsse von 1481 bis 1497 daran gearbeitet haben und Karl Brun sagt in seiner Biographie Lionardo's, welche alle früheren Forschungen zusammenfaßt[2]): „Soviel steht fest, daß es Lionardo viel Zeit und langes angestrengtes Nachdenken kostete, ehe es ihm gelang, die Komposition in jenen symmetrischen und eurhythmischen Fluß zu bringen, durch den sie unsere Bewunderung hauptsächlich erregt" u. s. w. Nun enthält die Handschrift S. K. M. II., B die Niederschrift eines vollständigen Entwurfes der Komposition mit der Charakteristik jeder einzelnen Figur. Aber dieser Entwurf stimmt nur in einigen wenigen allerdings wesentlichen Punkten mit dem ausgeführten Gemälde überein. Lionardo waren also

1) Mit ungefähr ebensoviel Glaubwürdigkeit behauptet derselbe französische Archäolog (Gaz. des B.-A. 1881, Juniheft, S. 529): Ce qui paraît du moins certain, c'est que, je le disait déjà en mars, Léonard de Vinci fut le plus français des trois plus grands artistes de l'Italie. Mit demselben Rechte könnten wohl Italiener unsern Dürer für den „italienischsten" der ersten Künstler Deutschlands erklären.

2) Publizirt in Dohme's Kunst und Künstler Nr. 61 der systematischen Folge; S. 26.



H. Bellangé pinx. Louis Schulz sculps.

DIE HEIMKEHR

Im Besitze des Städtischen Museums in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



drei Jahre vor der Vollendung des Werkes — wir wissen durchaus nicht, wann er den Auftrag dazu erhielt — keineswegs die leitenden Gedanken der Komposition, so wie sie ausgeführt worden ist, zur Klarheit gekommen. Man wird danach all die ausgeführten Studien in Handzeichnungen zur Figur des Petrus, des Judas, des Philippus und des Matthäus, welche dem Gemälde genau entsprechen und uns glücklicherweise erhalten sind, endlich chronologisch bestimmen können. Sie fallen naturgemäß zwischen den schriftlichen Entwurf in der Handschrift S. K. M. II., B und das Jahr 1497, wo nach dokumentarischen Erweisen die Apostelfiguren vollendet waren. Unter den verschiedenartigen Fragen, welche in der vorliegenden Handschrift zur Sprache kommen, findet sich auch die Persönlichkeit namhaft gemacht, welche für die Christusfigur als Modell benutzt wurde.

9. Die unter Nr. 8 bereits erwähnte Handschrift S. K. M. II., A zählt 95 Blätter, welche von Lionardo selbst nummerirt sind. Gleich im Anfang begegnet man dem Vermerk:

martedi si cōpro il uino da mattina vener di adi 4 di settēbre il simile	Am Dienstag Morgen wurde Wein eingekauft, desgleichen Freitag am 4. September.

Man kann es lächerlich finden, solche scheinbar völlig gleichgiltige Notizen an die Öffentlichkeit zu ziehen. In dem gegenwärtigen Falle geschieht dies nur darum, weil hier neben dem Wochentag zufälligerweise auch der Tag im Monat genannt ist, was einen genügenden Anhalt zur Berechnung des Jahres giebt. Da die Handschrift im übrigen nicht ein einziges Datum aufweist, hängt die Zeitbestimmung einzig und allein von jener Angabe über den Weineinkauf ab. Die daraus abgeleitete Berechnung ergiebt das Jahr 1495. In der Handschrift werden überwiegend Fragen der Mechanik behandelt. Von Interesse für die Biographie des Meisters ist hier wohl nur das Verzeichnis der Ausgaben für das Begräbnis der Katharina (spese per la socteraturadi caterina), die, wie es scheint, im Spital starb. Der nicht unbedeutende Kostenaufwand erscheint überraschend: Den Sarg begleiteten nicht weniger als vier Priester und vier Kleriker u. s. w. In dem Namen Katharina wird die Erinnerung an die unglückliche Mutter des großen Florentines wieder wachgerufen.

Ein Federzug des Großvaters Lionardo's hat ihren Namen der Geschichte überliefert: „Lionardo figluolo di detto Ser Piero no legiptimo, nato dilui e della Cateria, al presente donna d'Acchattabriga di Piero del Vaccha da Vinci, d'anni 5." Das ist alles, was wir über sie wissen.[1]) Ser Piero zählte bei der Geburt Lionardo's 30 Jahre. Im selben Jahre 1452 ging er mit Albiera di Giovanni Amadori eine rechtmäßige Ehe ein. Es ist mir wenig wahrscheinlich, daß in der Katharina der Handschriften des South Kensington-Museums die weltvergessene Mutter des Künstlers wieder auftauche. Das größte Bedenken dagegen liegt in der Weise der Namengebung.

Während des Jahres 1496 mag, so darf man annehmen, Lionardo selten die Feder in die Hand genommen haben, um über seine Lieblingsthemen der exakten Wissenschaften Untersuchungen weiterzuspinnen. Er wird Zeit und Kraft ungeteilt dem Gemälde des Abendmahles zugewandt haben. Der Mangel einer Handschrift mit dem Datum dieses Jahres darf uns darum nicht sehr befremden. Einen reichlichen Ersatz dafür finden wir in den Blättern seiner Studienmappe für dieses Gemälde.

10. Die Handschrift im Institut de France mit der Marke J hat eine Höhe von 10 cm bei 7,5 cm Breite. Sie besteht aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Teilen, welche in unserer chronologischen Aufzählung gesondert behandelt werden müssen. Auf der vordern Seite des die Handschrift umschließenden Schmutzblattes findet sich die Bemerkung:

lunedi cōprai br. 4 di tela lire 13 ʃ 14 e ½ a di 17 di ottobre 1497	Am Montag kaufte ich vier Ellen Leinwand für 13 Lire 14 ½ Soldo am 17. Oktober 1497.

Lionardo spricht in dieser Handschrift weder vom Abendmahl noch von dem Reiterdenkmal. Dagegen enthalten mehrere Seiten lange Listen lateinischer Hauptwörter und Zeit-

1) Nach Uzielli's Versicherung wird weder ihr noch ihres Gatten Name in Dokumenten erwähnt. Der anonyme Biograph (Archivio storico italiano, Serie III., Bd. XVI, S. 222) sagt: Lionardo ... era per madre nato di bon sangue.

wörter, worauf gegen das Ende die Deklination von alius, a, um; qui, quae, quod und uterque folgt. Ein großer Teil der Seiten handelt von physikalischen Fragen, andere handeln von Rätseln und Scherzen, auf die bildenden Künste beziehen sich nur wenige. Dahin gehören insbesondere der schriftliche Entwurf eines Altarbildes, welches wahrscheinlich unausgeführt blieb, und die Schilderung einer allegorischen Gruppe des Herzogs mit Messer Gualtieri.

(Fortsetzung folgt.)

Notizen.

* **Rembrandts Anatomie des Dr. Deyman**, das lange verschollen gewesene und vor einigen Jahren in London von Dr. J. P. Richter glücklich wieder aufgefundene Gemälde, von dem in der Zeitschrift, VIII, 19 und XV, 158 die Rede war, ist nun für Amsterdam zurückerobert worden. Die Stadt hat es unter Mitwirkung einiger Kunstfreunde, besonders des Herrn J. Six, zu dem Preise von 1400 Fl. angekauft. Herr C. Vosmaer, der treffliche Rembrandt-Biograph, dem wir diese Notiz verdanken, fügt derselben die Worte bei: „Für Holland, welches die Anatomie des Tulp besitzt und außerdem noch so viele verschiedenartige Anatomiebilder von anderen Meistern, von denen ich früher einmal in der Zeitschrift gehandelt habe, ist es von hohem Werte, nun auch dieses Bild, das schönste von allen, zu besitzen, wenn es auch nur ein Torso ist (vgl. die Abbildung auf S. 159 des XV. Jahrgs. der Zeitschr.). Vorläufig wird das Bild seinen Platz im Museum van der Hoop erhalten, bis das große neue Amsterdamer Museum fertig ist."

* **Vera's „Heldenmut der Numantiner"**, radirt von Fr. Böttcher. Mit Genehmigung des spanischen Kommissärs, Herrn Tubino, führen wir in der beiliegenden Radirung das auf der diesjährigen Wiener Ausstellung befindliche Bild von Alexis Vera: „Der Heldenmut der Numantiner", den Lesern vor. Unser Berichterstatter hat S. 280 dieses Jahrganges das Nähere darüber mitgeteilt. Das Gemälde ist Eigentum des Nationalmuseums zu Madrid.

— e. **Die Rückkehr des Soldaten.** Das Gemälde von Hippolyte Bellangé, welches der beigefügte Stich von Louis Schulz wiedergiebt, ist das Gegenstück zu dem in der vorigen Nummer der Zeitschrift reproduzirten Bilde des Künstlers („Abschied des Rekruten"). Es schildert die „Rückkehr des Soldaten" und ist mit jenem ungefähr gleichzeitig entstanden. Die Scene ist hier in eine Gegend der Normandie verlegt; rechts erblickt man die Ruine des Schlosses Gaillard.



Leipzig, Druck von Hundertstund & Pries.





Kunst-Chronik.

Beiblatt

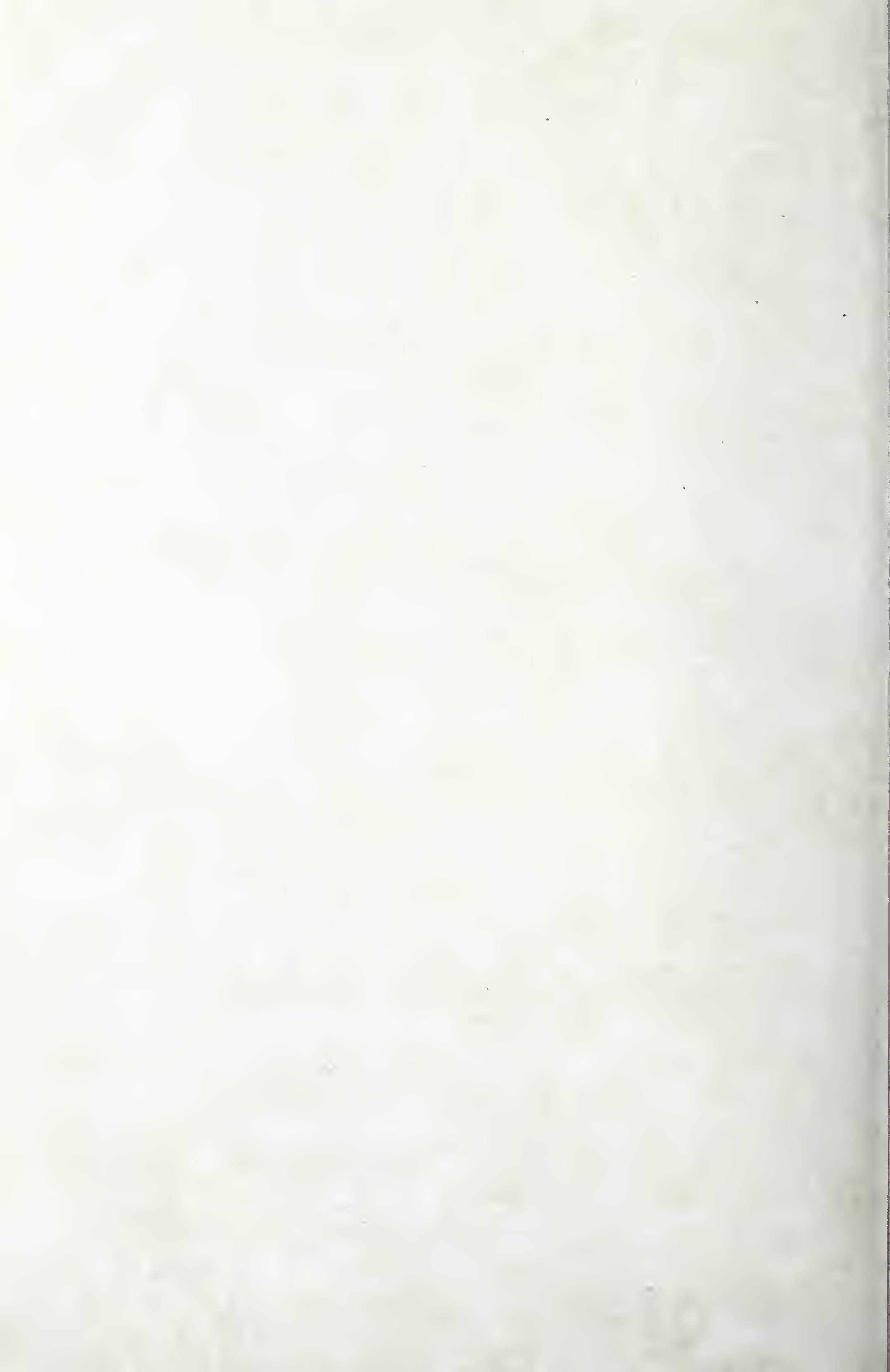
zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Siebzehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1882.



Kunst-Chronik 1882.

XVII. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstlitteratur.

Kunstlitterarische Notizen.

Kunsthandel.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunsthistorisches.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Personalnachrichten.

Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

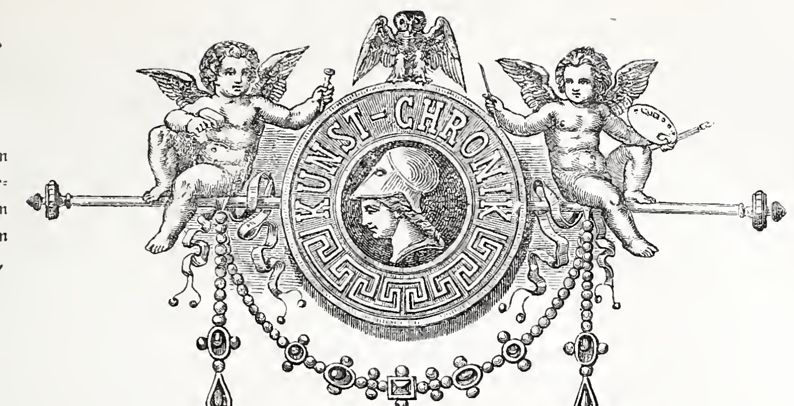


17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. Oktober



Nr. 1.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Berlin, im Oktober 1881.

A. R. Hans **Makarts** neuestes Gemälde „Der Sommer“ ist auf seiner Wanderung vor kurzem hier eingetroffen und im Lokale des Berliner Künstlervereins zur Ausstellung gelangt. Durch einen im vorigen Jahre unternommenen Umbau ist der Verein in den Besitz eines geräumigen Oberlichtsaales gekommen, der ihm gestattet, selbst Gemälden von Dimensionen, wie sie die schrankenlose Phantasie Makarts liebt, das Gastrecht zu gewähren. Das Licht ist angenehm und mild und fälscht den Eindruck der Bilder bei weitem nicht in dem Grade, als es in dem unglücklichen provisorischen Kunstausstellungsgebäude am Cantianplatz der Fall ist. Makarts „Sommer“ bewegt sich wieder im Kreise der Existenzbilder, welche der Maler in den Zwischenpausen zwischen seinen großen mythologischen und „historischen“ Kompositionen zu malen pflegt. Ein Stoff, der gerade für ein Genrebild von ein paar Quadratfuß ausgereicht hätte, ist über eine kolossale Leinwand ausgedehnt worden, die nur stellenweise interessant ist. Während einzelne Partien, z. B. die Rückansichten der badenden Damen und ein junges, halbwüchsiges Mädchen, welches erst zur Hälfte ausgekleidet am Rande des Badebassins sitzt, mit großer Liebe und Sorgfalt durchgebildet sind, erscheinen andere Stellen aufs gröblichste vernachlässigt oder höchstens mit der bekannten Furia hingebürstet, so daß man sich darüber ärgern könnte, wenn uns Makart nicht an solche Späße gewöhnt hätte. Man freut sich, daß hier ein Oberkörper korrekter und solider als sonst gezeichnet ist; aber die Freude wird sofort wieder verdorben, wenn man auf die kaum aus der Untermalung herausgepinselten Beine blickt. Daß die Köpfe der Damen samt und sonders tot und seelenlos sind, bedarf keiner ausdrücklichen Versicherung. Die Scene spielt — doch das ist schon zuviel gesagt, da das Ganze nichts weiter als ein üppiges Stillleben ohne Leben und Bewegung, eine Verherrlichung des raffinirtesten Sybaritismus ist, der Raum also, in welchem die zehn Figuren versammelt sind, ist eine Halle von höchst phantastischer, durch kein Stilgesetz gebändigter Architektur, die sich nach links auf ein Bassin öffnet, an welches sich im Hintergrunde ein Garten mit tropischer Vegetation schließt. Dem Bassin entsteigt eine junge Frau mit einem Knaben an der Hand, der noch lustig im Wasser umherstampft. Eine zweite Frau, die dem Beschauer ihren leuchtenden Rücken zukehrt, ist eben dabei, ihr letztes Gewand abzustreifen; am Boden sitzt das schon erwähnte junge Mädchen. In der Mitte der Komposition ungefähr öffnet sich die Wand zu einer Nische, welche nach hinten durch einen purpurroten Vorhang geschlossen ist. Hier liegt auf üppigem Ruhebett eine dritte Frau, deren erhobene Linke von weißen Schmetterlingen umgaukelt wird, welche sich in pikantem Kontrast von dem roten Hintergrunde abheben. Die ruhende Venus ist eben dem Bade entstiegen; nur ein dünnes Seidengewand ist um ihren linken Oberschenkel gewunden. Auf der rechten Seite sind vier Frauen in reichster Tracht, welche noch am ehesten mit der venetianischen des 16. Jahrhunderts verwandt ist, um einen Tisch mit einem Schachbrett gruppirt. Eine der Badenden, welche einen weißen Bademantel umgeworfen hat,

nähert sich der Gruppe, um einen Zug zu thun, über welchen die anderen nachzudenken scheinen. Viel von dem Nachdenken ist in ihren Gesichtern allerdings nicht zu merken, da es nicht Makarts Sache ist, Köpfe zu malen, in denen sich irgend eine Spur von geistiger Thätigkeit spiegelt. Nach der rechten Seite wird die Komposition durch eine grünlich-blaue Gardine abgeschlossen, welche mit Weiß und Purpur die drei dominirenden Farben bildet, denen sich die sekundären zu einem Ensemble unterordnen, dem wenigstens die Harmonie und der sinnliche Reiz nicht abzusprechen sind.

Ein anderes Ereignis des Tages ist das neue Gemälde des französischen Schlachtenmalers Alphonse de Neuville, das gegenwärtig in dem von der Behrenstraße nach den Linden Nr. 13 übergesiedelten Kunstsalon von Fritz Gurlitt in Verein mit etwa 40 anderen Bildern lebender Künstler ausgestellt ist. Das Bild gehört zu den besten Leistungen des diesjährigen Pariser Salons, was allerdings nicht viel sagen würde, da es dort nicht gegen große Rivalen zu kämpfen hatte. Indessen besteht es auch in seiner jetzigen Isolirung eine scharfe Prüfung mit Ehren. Da es der Berichterstatter über den „Salon" nur mit wenigen Worten abgethan hat, wird es den Lesern willkommen sein, etwas Näheres über die neueste Schöpfung des Malers von „Le Bourget" zu erfahren. Bei der Betrachtung desselben muß man aber jede nationale Empfindlichkeit beiseite lassen. Neuville führt bekanntlich auf seiner Leinwand einen erbitterten Revanchekrieg gegen die Prussiens, die er für ein Gemisch aus Hunnen, Sorben und ähnlichen körperlich verwahrlosten Völkerschaften hält. Diese abominabeln Barbaren haben die ritterlichen, hochherzigen Franzosen nur durch die Übermacht besiegt, indem sich immer ihrer Fünfe auf Einen stürzten, und an den Wehrlosen und Verwundeten wurden denn auch noch zum Überfluß die abscheulichsten Grausamkeiten verübt. So ungefähr hat sich Alphonse de Neuville seine Kriegsgeschichte zurecht gemacht, und von diesem Gesichtspunkte aus schildert er auch den Kampf um den Kirchhof von St. Privat, welcher in der vierten Nachmittagsstunde des 18. August 1870 die Schlacht von Gravelotte entschied, indem damit eine der wichtigsten Positionen der Franzosen genommen wurde. Das verrammelte Thor des Kirchhofs, von welchem die Franzosen ein verderbliches Feuer gegen die stürmende Garde unterhielten, ist eben unter den Kolbenstößen der Grenadiere zusammengebrochen. Wie ein lange aufgedämmter Fluß ergießt sich die Schar der Angreifer durch die Bresche, allen voran ein Offizier, der seinen Revolver auf den ersten besten der Verteidiger, die zu einem kleinen Häuflein zusammengeschmolzen sind, abschießt. Dieser Zusammenprall, welcher den Höhepunkt der Komposition bildet, ist mit außerordentlicher Energie geschildert, mit einer so ungewöhnlichen dramatischen Kraft, daß das künstlerische Interesse das patriotische in den Hintergrund drängt. Man sieht nicht mehr die rothaarigen, grobknochigen Köpfe der preußischen Offiziere und Soldaten, nicht ihre ungeschlachten Körper, sondern die Details verlieren sich in den mächtigen Bravour der bis zum höchsten gesteigerten Bewegung, welche die aufeinander stürmenden Massen durchzuckt. Im Mittelgrunde lehnt eine Reihe von verwundeten, kampfunfähigen Franzosen, welche mit stummer Resignation den Ausgang der Katastrophe erwarten, an einer Mauer. Von links her stürmt eine andere Abteilung preußischer Gardisten in den Kirchhof, welche mit leichter Mühe einige Gegner, die sich ihnen noch in den Weg stellen, niederwerfen. Im Vordergrunde liegen ein paar Tote an der zerschossenen Mauer. Im Hintergrunde rechts sieht man brennende Gehöfte und größere Kolonnen deutscher Soldaten. Über das Ganze breitet sich ein bleigrauer, von Pulverdampf geschwärzter Himmel, unheimlich von den Flammen beleuchtet. Dadurch konnten überall kräftige Töne angeschlagen und die bei Schlachtenbildern sonst so gefährliche Buntheit glücklich vermieden werden. — Es ist begreiflich, daß neben einer auch malerisch so außerordentlich wirksamen Leistung die übrigen zugleich ausgestellten deutschen Bilder einen schweren Stand haben. Die bedeutendsten unter ihnen sind drei Gemälde Böcklins, eine Frühlingslandschaft mit zwei Nymphen und einem die Syrinx blasenden Faun, eine Kleopatra, die eben die Schlange an den Busen setzt, eine schon stark verblichene Schönheit, deren Entschluß nicht zu mißbilligen ist, und das Porträt eines Knaben, welches mindestens den Beweis liefert, daß Böcklin kein Porträtmaler von hervorragenden Qualitäten ist, ferner eine feingestimmte Strandlandschaft von E. Dücker und eine nächtliche, sehr effektvoll beleuchtete Landschaft von Oswald Achenbach „St. Agnesfest in Casamicciola auf Ischia".

Paris, Anfang Oktober.

Wir Franzosen pflegen in der Regel unsere Institutionen nach deren Resultaten zu beurteilen, nach seiner Frucht schätzt man bei uns zu Lande den Baum; weshalb denn auch unsere römische Schule mir nicht geringe Sorge einflößt und mich fast fürchten läßt, daß unsere Budgetmacher binnen kurzem sich der Meinung zuwenden werden, sie hätten einen kleinen Vorteil all zu teuer bezahlt. Denen, die solches behaupten, wird es an Argumenten nicht fehlen, von deren Richtigkeit die etwaigen Gegner durch einen Besuch in der École des beaux-arts sich überzeugen könnten, allwo jedes Jahr zur Ausstellung gelangt, was in der abgekürzten Sprache der Ateliers und Presse in die Rubrik der römischen

Sendungen fällt. Vollends dürfte das laufende Jahr allen Tadel rechtfertigen, wenn man, wie ich eben bemerkte, das Institut nur nach seinen Erträgnissen beurteilen wollte. Nun aber glaube ich an die Existenz einer über alles Thatsächliche und Praktische erhabenen Idee und Theorie, die man wie eine Art Vestaflamme pflegen und behüten sollte, selbst auf die Gefahr hin, daß aus ihnen weder Licht noch Wärme quillt. Oder läge etwa nichts Großes in dem Gedanken einer Gesellschaft, die für eine vierjährige Zeitdauer die verdienstvollsten ihrer Kunstjünger nach dem einen unvergleichlichen Brennpunkte alles Schönen, Herrlichen und Geschmackvollen, nach Italien verweist! Zwar verstehe ich wohl, wie andere, angesichts unserer gegenwärtigen impressionistischen realistischen Zeitströmung, solche Worte als die Sprache eines eingefleischten, spießbürgerlichen Ignoranten verketzern werden; mags darum sein, ich bekenne mich trotzdem zu diesem Obskurantismus und werde mir weder durch Herrn Schommer noch durch Herrn Bramtot die Freude an unserem römischen Preise verkümmern lassen. Die diesjährigen Sendungen der genannten Herren überraschten uns durch das seltsame Faktum, daß sie keine Spur ihres römischen Ursprungs verraten, vielmehr die Auffassung zulassen, als ob jene Paris noch nicht verlassen hätten und es ihnen mehr an dem Urteil ihrer Meisters Bouguereau als an dem Beifall Raffaels oder Michelangelo's gelegen sei, falls ein Wunder diese wieder ins Leben zurückriefe. Beispielsweise sei hier nur die falsche Manier geschildert, in der Bramtot sein Sujet erfaßt hat. Wenn er sich einfallen ließ, den Ixion darzustellen, so mußte er vor allem bedacht sein, Schauder und Schrecken in der Seele des Beschauers zu erregen. Was aber thut er statt dessen? Er malt einen hübschen drallen Jungen von derbem Knochenbau, der allerdings auf ein Rad gebunden und mit einigen dem Tau ähnelnden Tröpflein Bluts bespritzt ist, dabei aber doch ein ziemlich vergnügtes Gesicht macht. In der That meint man, irgend eine Gesundheitsdouche, ein Wasserheilverfahren moderner Art vor Augen zu haben. Herr Schommer dagegen wollte nicht in den reinen Klassizismus verfallen. Das Zurückgreifen in die Mythologie verschmähend, übersetzte er mit Hilfe des Pinsels eine brasilianische Legende von trivialstem Inhalt. Sie heißt der Todeskuß und ist, wenn ich recht verstehe, dahin zu deuten, daß ein frivoler Liebe ergebener Mensch sich schließlich zu Grunde richtet. Daher das nackte Weib, das einen von der Hand des Todes getroffenen Jüngling umarmt. Wie aber läßt sich erkennen, daß die Scene in Brasilien vor sich geht? Nackte Weiber giebt es auch anderswo, und den Tod umhüllt ein kosmopolitisches Leichentuch. Um der Lokalfarbe gerecht zu werden, wählte der Maler ein paar historische Ledergamaschen, die uns handgreiflich machen sollen, daß der am Todeskusse verscheidende junge Mann von irgend einer Kordillere hernieder gestiegen ist. Keine Spur römischen Einflusses lebt in diesem Bilde, und nicht im geringsten vermag ich zu entdecken, daß der Maler mit den großen Vorbildern der Sixtina sich beschäftigt habe. Herrn Chartrans Anwesenheit in Italien steht dagegen außer allem Zweifel fest, insofern er eine, noch dazu sehr schöne, Kopie der Vermählung der h. Katharina von Veronese eingesendet hat. Desgleichen lieferte er allerliebste kleine venetianische Studien, die vor vierzig Jahren, zu einer Zeit, wo die ausdrucksvollen Köpfe sehr beliebt waren, jedenfalls bewundert worden wären. In einer Barke befindet sich eine Gruppe Fischer, die den Blick gen Himmel gewendet, ihr Gebet verrichten, ein Sujet, das L. Robert abgelauscht zu sein scheint. Herrn Wenkers mit einiger Ungeduld erwartete Sendung stellt auf einer riesigen unvollendeten Leinwand den h. Hieronymus vor der Kaiserin Eudoxia predigend dar. Es hält schwer, bei diesem Gemälde anderes noch als dessen Komposition in Betracht zu ziehen, und auch über diese eilt man rasch hinweg in unwillkürlicher Erinnerung an ein kleines bewundernswert gezeichnetes und in köstlicher Farbe ausgeführtes Porträt des Obersten H. von desselben Künstlers Hand, für das ich alle Eudoxien der Welt hingeben würde. Dieses kurze Aperçu wird Ihnen beweisen, daß es augenblicklich mit der Malerei nicht zum besten bestellt ist. Dagegen werden wir, wie ich glaube, in Herrn Bançon, dessen römische Zeit zu Ende geht, einen tüchtigen Bildhauer erwerben. Anfangs hatte er mit einigen ziemlich exzentrischen Kompositionen debütirt. Jetzt aber maßvoller geworden, sendet er eine schöne, das eiserne Zeitalter darstellende Gruppe, zwei kämpfende Figuren, von edeln Verhältnissen und vortrefflich modellirt, die keinerlei Übertreibung in der Bewegung verraten.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Richard Muther: Anton Graff, sein Leben und seine Werke. (Beiträge zur Kunstgeschichte 4. Heft.) Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1881. 8.

Mit diesem soeben erschienenen Werke ist abermals ein nicht zu verachtender Baustein für die Geschichte der Kunst herbeigetragen. Anton Graff, geb. zu Winterthur am 18. Nov. 1736, ist eine in mehr als einer Hinsicht interessante Erscheinung. Einmal steht er an dem Wendepunkte zwischen der tiefsten Erniedrigung deutscher Kunst und den Anfängen ihrer Wiedergeburt, ja er selbst hat mit den Besten seiner Zeit den neuen Aufschwung fördern helfen. Die deutsche Porträtmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts war in die hausbackenste Prosa hineingeraten und beschränkte sich auf die nüchternste Wiedergabe der äußeren Erscheinung. Graff verstand es, den idealen Standpunkt wiederzugewinnen und in die getreu wiedergegebenen Gesichtszüge auch Geist und Charakter der Dargestellten zu legen. In fesselnder Weise erzählt uns der Verfasser die Lebensschicksale des Meisters, seine Jugend im Elternhause, seine Kunstthätigkeit in Augsburg (1756—1766), seine Berufung nach Dresden, wo er bis zu seinem am

22. Juni 1813 erfolgten Tode eine Fruchtbarkeit entwickelte, die staunenswert bleibt. Man zählt 1655 gemalte Bilder seiner Hand, und dabei ist hervorzuheben, daß diese Bilder nicht etwa fabrikmäßig nach einem Schema konzipirt sind; jedes seiner Porträts ist ein für sich abgeschlossenes Ganzes, der ganze Habitus paßt zum Kopfe und beides zum Charakter der dargestellten Persönlichkeit. Graff hat uns darum, eben weil er ein echter Künstler war, in der großen Porträtgalerie, die er geschaffen, ein Stück Zeitgeschichte geliefert, denn Könige und Staatsmänner, Dichter und Gelehrte, Künstler und ausgezeichnete Frauen saßen ihm zum Konterfei. Der zweite Abschnitt des Werkes giebt ein Verzeichnis der Werke des Meisters; jedes Bild wird kurz aber prägnant beschrieben, die etwa vorhandenen Stiche danach werden angegeben, und auch der gegenwärtige Aufbewahrungsort desselben, soweit er bekannt ist, wird notirt. Hinzugefügt ist ein Verzeichnis von Radirungen, die der Künstler selbst ausgeführt hat, von Stichen, die nach seinen Zeichnungen entstanden sind, von Handzeichnungen, die der Verfasser in verschiedenen Sammlungen entdeckt hat, von dem wir aber vermuten, daß es noch nicht erschöpfend ist. Eine topographische Nachweisung der erhaltenen Porträts macht den Schluß. Wir bemerken dazu, daß sich im herzoglichen Museum zu Braunschweig außer dem erwähnten Bildnisse von Friedrich Albrecht noch das Brustbild eines unbekannten Mannes befindet. Vielleicht ist es mit einem der verschollenen, S. 103 angeführten identisch. Als Titelbild ist dem Werke ein gelungener Lichtdruck nach dem Stich von J. G. Müller, welcher den Künstler im Alter von 58 Jahren darstellt, beigegeben.

J. E. W.

R. B. **Von Schinkels Bauten und Entwürfen** kündigt die Verlagshandlung von G. Knapp in Leipzig eine Volksausgabe an, welche in 5 Lieferungen à 12 Blatt zum Preise von je nur 2 Mark erscheinen soll. Nach dem ausgegebenen Prospekt scheint es, daß die Tafeln dieser neuen Ausgabe mittels Zinkotypie verkleinerte Nachbildungen der Kupferstiche der Originalausgabe sind. Wir fürchten, daß die Darstellungen derselben zu klein sein werden, um dem Architekten den erhofften Vorteil zu gewähren.

Todesfälle.

R. B. **Der Landgerichtsrat Alexander Rosenberg**, ein begeisterter Kunstfreund und eifriger Sammler älterer Kunstgegenstände, ist am 30. Sept. im rüstigen Mannesalter plötzlich gestorben. Seinen mehrjährigen Aufenthalt auf Rügen hat er benutzt, eine ungewöhnlich große — wohl die größte im Privatbesitz befindliche — Sammlung von prähistorischen Gegenständen, besonders Steinwaffen zusammenzubringen. In den letzten Jahren sammelte er mit Vorliebe kunstgewerbliche Gegenstände, Gläser, Krüge, Humpen, Waffen, Möbel 2c. 2c. Dem Vernehmen nach hat er seine Sammlung prähistorischer Gegenstände dem Germanischen Museum zu Nürnberg, seine anderen Kunstsachen teils dem Königlichen Museum, teils dem Märkischen Museum, beide zu Berlin, vermacht.

⊙ **Friedrich Hitzig**, Präsident der königl. Akademie der Künste, Geh. Regierungs- und Oberbaurat, starb zu Berlin am 11. Oktober im 71. Lebensjahre.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Rgt. **Die Königl. Kunstgewerbeschule in München** wurde im Schuljahre 1880—81 von 164 ordentlichen Schülern und 8 Hospitanten besucht, von denen 98 in Bayern, 58 im übrigen Deutschland und 16 im Auslande heimatberechtigt sind. Außerdem besuchten die weibliche Abteilung 70 Schülerinnen und 22 Hospitantinnen, von denen 66 aus Bayern, 14 aus anderen deutschen Bundesstaaten und 12 aus dem Auslande stammen. Das Alter der Schüler und Schülerinnen differirte beim Eintritt zwischen 15 und 26 Jahren.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Wilh. Diez hat durch eine Reihe köstlicher Arbeiten bewiesen, daß er an Kenntnis vergangener Zeiten, speziell des 15., 16. u. 17. Jahrhunderts von einem andern Künstler kaum erreicht, geschweige denn übertroffen wird. Ich erinnere nur an seinen „Buschklepper" und „Pferdemarkt" auf der Münchener internationalen Ausstellung von 1879. Einen neuen Beleg hierzu lieferte Diez in seinen von der Fleischmannschen Hofkunsthandlung hier erworbenen letzten Bildchen „Zum Tanz" und „Heimkehr vom Markte"; es mag eigentümlich klingen, aber sie sehen sich an wie in Farben gesetzte Dürersche Kupferstiche und das um so mehr, als Dürer ganz ähnliche Stoffe behandelt und dadurch der Kulturgeschichte die größten Dienste geleistet hat. Kennte man nicht Diez' eigentümlichen Silberton, und trügen die beiden Bildchen nicht des Künstlers vollen Namen samt der Jahreszahl, man könnte in Versuchung kommen zu glauben, Dürer selbst habe ausnahmsweise Stoffe, die er ausschließlich nur mit Nadel und Stichel behandelt, mit dem Pinsel gestaltet. Defregger scheint mir mit seinem neuesten, ziemlich figurenreichen Bilde „Die schöne Aussicht" kein sonderliches Glück gemacht zu haben. Das Thema: Bauernbursche, die auf Stadtherren, und umgekehrt Bauernmädchen, die auf Stadtdamen eifersüchtig sind, zählt mit zu den verbrauchtesten und gewinnt dadurch nicht an Interesse, daß uns Defregger zwei eifersüchtige Dirnen zeigt, die darüber erbost sind, daß ihre Bursche Hofdamen den Hof machen. Vielleicht wäre es auch nicht unzweckmäßig, wenn der Beschauer Defreggerscher Bilder wenigstens hier und da weniger bekannten Gesichtern begegnete. Der Hauptwert des Bildes scheint mir unter diesen Umständen auf der koloristischen Seite zu liegen. Riefstahls „Segnung der Alpen" und „Tischgebet im Kloster" machen den wohlthuenden Eindruck geistiger Sammlung und völliger Klarheit über Motiv und technische Mittel. Die „Segnung der Alpen" spielt inmitten einer großartigen Alpennatur und macht uns mit der uralten Sitte vertraut, der gemäß der Geistliche, nachdem er durch sein Gebet den Segen des Himmels auf die Alpentriften herabgefleht, nun auch noch Feuer, Wasser und Salz weiht, wobei ihm der Besitzer der Alpe und ein junger Mann, wohl sein Sohn, zur Seite stehen. In seinem „Tischgebet im Kloster" dagegen führt uns Riefstahl in den mäßig großen Raum eines Refektoriums. Die wenigen Konventualen haben sich mit ihrem Prior zum Mittagstische versammelt und umstehen nun betend den gedeckten Tisch. Einer liest vom Pulte das treffende Tischgebet, und die übrigen folgen demselben mit verschiedengradiger Aufmerksamkeit, während ein paar junge Dohlen, wohl vom Turme der Klosterkirche herab in Pflege genommen, sich bereits begierig über Stücke rohen Fleisches hergemacht haben, die ihnen in einem Gefäße am Boden vorgesetzt wurden. Wir glauben den Lebenslauf eines jeden der Mönche von Kindesbeinen an zu kennen, so geistvoll hat der Künstler sie individualisirt. Und alles ist mit den einfachsten Mitteln erreicht; nur den anmutigen Effekt einer Doppelbeleuchtung durch das zerstreute Tages- und das Licht einer Ölflamme in rotem Glas vor einem Kruzifix in der Fensternische hat sich der Künstler mit Recht nicht entgehen lassen. Auch Burghart greift, und zwar in einem Bilde mit lebensgroßen Figuren auf das Klosterleben zurück, indem er dem Beschauer die Verteilung von Suppe an die Armen vorführt. Die junge Frau im Mittelpunkte des Bildes, welche zunächst unsere volle Sympathie in Anspruch nimmt, hat ohne Zweifel einst bessere Tage gesehen, vielleicht auch dem jungen stattlichen Mönche näher gestanden, der nun teilnehmend zu der Armen herüberschaut. Ganz vortrefflich sind auch die gemeinen alten Weiber im Halbdunkel gelungen. Das Ganze, auch koloristisch wertvoll, macht einen unleugbar, großen, bedeutenden Eindruck. Des reichbegabten Dill „Scirocco" zeigt uns ein Fischerboot auf den hochgehenden Wogen der Adria, die unter den Schlägen des von Süden her brausenden Sturmes das tiefe Blau mit schmutzigem Gelbgrün vertauschte. Der Künstler hat das Charakteristische solcher Stunden mit feinem Verständnis wiedergegeben, doch wäre eine sorgfältigere Durchbildung der Figuren wohl mit der flotten Behandlung der Luft und des Meeres in Einklang zu bringen gewesen. Im „Kostkind" von O. v. Baditz steckt eine gute Dosis Weltschmerz à la Piloty und Gabriel Max. So oft gesehene Stoffe erheischen, wenn sie noch wirken sollen, entweder glänzendste koloristische Behandlung oder aber doppelte Vertiefung. Der Künstler hat mit richtigem Gefühle letztere ehrlich angestrebt und verdient deshalb alle

Anerkennung. Jakobides führte uns in lebensgroßen Figuren des Königs Kreon Tochter Kreusa vor, um deretwillen Jason Medea verstieß. Sie ist in voller Verzweiflung zu Boden gesunken — aber der Künstler hat uns über den Grund derselben völlig im Unklaren gelassen, was durch eine kurze Hindeutung auf Grillparzers Dichtung leicht hätte vermieden werden können. Übrigens hat das großgedachte Bild in Zeichnung und Farbe seltene Schönheiten aufzuweisen. — Eugen Neureuther, der nun 75jährige Künstler, hat sich, wie seine köstlichen Aquarelle „Hansel und Grethel", „Von einem der auszog, um das Gruseln zu lernen" und „Rumpelstilzchen" zeigen, die ganze Frische und Spannkraft der Jugend zu wahren verstanden. Von einem ungewöhnlichen Talent zu individualisiren zeugt Wergelands „Frühschoppen": Tagelöhner, Tagelöhnerinnen und Maurer, welche sich in der morgentlichen Freistunde mit Bier, Wurst und Brot erquicken — ein Bild voll lebendiger Wahrheit, das einem glücklichen Griff ins „volle Menschenleben" seine Entstehung verdankt. Einen höchst günstigen Eindruck macht es, daß der Künstler seine Modelle nicht im Atelier gemalt hat, nicht darauf ausgegangen ist, durch künstliche Beleuchtung zu wirken. Was er anstrebte, war die ungeschminkte Natur, wie sie uns täglich entgegentritt. Und sie hat ihre Poesie, wenn auch verwöhnte Augen sie nicht auf den ersten Blick herausfinden. Rud. Hirth — er pflegt sich nach dem Dorfe Frênes, in welchem er sich Studien halber längere Zeit aufhielt, Hirth du Frênes zu nennen — hat einen absonderlichen Bildungsgang durchgemacht. Erst (unter Rambergs trefflicher Leitung) Idealist, warf er sich später dem Naturalismus in die Arme und schuf sich eine Technik, der man Wahrheit nicht ab-, die man aber auch von Härte nicht freisprechen kann. Die farbige Erscheinung ist ihm alles, sie wiederzugeben sein höchstes Ziel. Das führt den reichbegabten, poetisch angelegten Künstler manchmal zu unlösbaren Konflikten, die er als Blumenmaler am besten vermeidet, wie seine beiden zuletzt ausgestellten Blumenstücke darthun, die ungewöhnlich feines Verständnis der Form mit feinem Farbensinn und flotter Technik vereinigen. Sein „Mädchen mit Blumen" und sein größeres Bild „In der Blumenausstellung" (Oberländerinnen vor einem Blumenbouquet) leiden infolge unvermittelten Nebeneinandersetzens der Farbentöne an unleugbarer Härte. — Grünewald folgt in seinen „Französischen Marodeurs im 17. Jahrhundert" den Spuren des großen Naturalisten Ad. Menzel, aber es macht sich doch fühlbar, daß er bei unbestreitbarer tüchtiger Befähigung eben noch nicht über die Summe künstlerischer Erfahrungen gebietet, welche seinem Vorbilde zu Gebote stehen. Lindenschmit führt uns den „Ablaßhandel 1517" in einer, von Gläubigen überfüllten Kirche vor, in welcher sich Tezel mit seinen Gefährten auf einer erhöhten Bühne niedergelassen hat, während rechts im Vordergrunde zwei Augustinermönche, darunter Martin Luther, unter lebhaftem Hinweis auf die Bibel gegen den Ablaßkrämer eifern; ein Teil der Anwesenden scheint bereits in solchem Grade aufgestachelt zu sein, daß sie von einer Wache nur mit Mühe im Zaume gehalten werden können. Das figurenreiche Bild zeichnet sich namentlich durch außerordentliche Lebendigkeit der Komposition und brillante Farbe aus. Dagegen ist ein zweites Bild desselben Künstlers, ein junges hübsches Mädchen, dessen Gesicht von den auf ein mächtiges Buch in ihren Händen fallenden Sonnenstrahlen beleuchtet wird, nicht frei von jenen schwärzlichen Schatten, welchen wir in größeren Bildern Lindenschmits zu begegnen nicht selten Gelegenheit haben. — Holmberg hat in dem einen seiner gleichzeitig ausgestellten zwei Bilder zur Abwechslung auch einmal ins klassische Altertum gegriffen; ein antikes junges Mädchen spielt mit einem Kätzchen, das über sein Bild in einem ihm vorgehaltenen Handspiegel erstaunt scheint. Mehr Beifall findet sein von feinem Humor durchwehtes Bild „Der Patronatsherr". Nach dem Kirchenrecht entsprechen den verschiedenen Berechtigungen eines Patronatsherrn auch unterschiedliche Verpflichtungen. Die weitaus wichtigste aber ist die Baupflicht bezüglich der einschlägigen Kirche. Unser Patronatsherr nun ward zu einer Konferenz eingeladen, die den Neubau der Kirche betrifft, deren Patronus zu sein er die Ehre hat. Die Notwendigkeit des Baues macht ihm ein Mönch mit dem Kirchenmodell in der Hand klar, dem ein zweiter Mönch zu sekundiren bereit ist, während ein veilchenblau gekleideter hoher kirchlicher Würdenträger ganz dazu angethan erscheint, dem schüchternen Landjunker schon durch das Ansehen seiner Person ein bindendes „Ja" abzulocken.

Rgt. **Piloty's neuestes Bild.** Seit kurzem hat die Fleischmannsche Hofkunsthandlung in München im Erdgeschosse des Kunstvereins C. v. Piloty's neuestes Kolossalgemälde „Die klugen und thörichten Jungfrauen" öffentlich ausgestellt. Es ist meines Wissens das erstemal, daß Piloty sich einen biblischen Stoff wählte. Das bei dem Meister stark vorwaltende theatralische Element tritt hier entschieden zurück, und auch auf Kostüme und andere Nebensachen hat Piloty hier weniger Gewicht und Wert gelegt, als er sonst zu thun gewohnt ist. In einem Garten erhebt sich über einem Bassin ein Terrassenbau, auf welchem sich die bekannte Scene abspielt. Die zehn Freundinnen der Braut werden altjüdischer Sitte gemäß abgerufen, den eben ankommenden Bräutigam zu empfangen und mit ihren brennenden Lampen zur Braut zu geleiten. In diesem Augenblicke nehmen nun fünf von den Mädchen wahr, daß ihre Lampen und Ölgefäße leer sind und wenden sich an ihre vorsichtigeren Gefährtinnen mit der Bitte, ihnen mit ihren Vorräten auszuhelfen, werden aber von diesen, die über die Terrassenstufen herab dem Bräutigam entgegen gehen, zurückgewiesen. So zerfällt die Gesamtkomposition in zwei Teile, von denen der erste die fünf thörichten, der zweite die klugen Jungfrauen umfaßt. Jener erweist sich entschieden als glücklicher angeordnet und hat namentlich in der über dem Brunnen Zusammengesunkenen eine prächtige Gestalt aufzuweisen, welche das Interesse des Beschauers in noch höherem Grade erregt, als dies die zum Mittelpunkt des Ganzen erhobene kluge Jungfrau zu thun vermag, welche die sie kniefällig anflehende Gespielin mit einer strengen Handbewegung zurückweist. Auffälligerweise hat Piloty die Scene im Gegensatz zur biblischen Erzählung und zur Natur der Sache in den hellen Tag verlegt und so der Parabel die Spitze abgebrochen. Denn was sollen die Mädchen am Tage mit brennenden Lampen? Auch hat es wenig Wahrscheinlichkeit für sich, das die Mädchen ihre offenen Ölkrüge wie Arbeitsbeutel an den Gürtel hängen, eine Manipulation, welche ihre Staatstoilette in bedenklicher Weise gefährden würde. Die Farbengebung ist durchweg mild und harmonisch und vermeidet alle Unwahrheit. Man freut sich aufrichtig der roten Rosen und des Grüns der Pflanzen und Bäume. Ob übrigens die Piloty'sche Komposition den geistigen Wert der Parabel zur Geltung bringt, das ist eine andere Frage.

Rgt. **Im Ausstellungssalon der Fleischmannschen Hofkunsthandlung** in München sind einige größere Bilder von Kunz, einem bisher wenig bekannten jungen Stilllebenmaler, ausgestellt, welche allgemeines Aufsehen erregen. Und das mit Recht, denn sie sind von so solider und dabei außerordentlich flotter Technik und verraten in der Anordnung einen so seltenen Geschmack, daß wir sie auch in Anbetracht des trefflichen Kolorits den besten Werken älterer Zeit an die Seite setzen dürfen. Man möchte bezweifeln, daß seit Jan de Heem Trauben, Schinken, Hummern, gefüllte Weingläser ꝛc. in so trefflicher Weise dargestellt wurden. Im selben Salon sah ich gleichzeitig ein Reihe trefflicher Bilder anderer hiesiger hervorragender Künstler. So eine „Viehheerde im Moor am Morgen" von H. Baisch, „Kinder mit Maikäfern spielend" von Hirth, „Italienische Fischerbarken" von Dill, eine „Partie am Wallenstättersee" von Horst Hacker u. a.

⊙ **Die königl. Nationalgalerie in Berlin** hat auf der diesjährigen akademischen Kunstausstellung folgende Erwerbungen gemacht: 1. Christi Himmelfahrt von E. v. Gebhardt. 2. Abenddämmerung am toten Meer von E. Bracht (Karlsruhe). 3. „Heimkehr" und „Edelknabe und Landmädchen" (Gegenstücke) von O. Wisnieski (Berlin).

⊙ **Der Karlsruher Landschaftsmaler Eugen Bracht** hat im Lokale des Vereins Berliner Künstler ca. 80 Aquarelle und Tuschzeichnungen ausgestellt, welche das Ergebnis einer im vorigen Jahre nach Palästina und der Sinaihalbinsel unternommenen Studienreise sind. Die Blätter zeichnen sich durch einen anspruchslosen, nicht auf den Effekt berechneten Vortrag und durch schlichte Auffassung aus, zwei Eigenschaften, welche auch für ihre Naturwahrheit bürgen. Drei Gemälde auf der akademischen Ausstellung („Sinai", „Abenddämmerung am toten Meere" und „Mondnacht in der Wüste") sind ebenfalls eine Frucht dieser Reise.

Vermischte Nachrichten.

Dem Maler Antoine Wiertz wurde in Ixelles, einer Vorstadt von Brüssel, kürzlich ein Denkmal errichtet. Dasselbe ist von dem Bildhauer Jacquet ausgeführt und besteht aus einer Gruppe in Bronze. In der Mitte erhebt sich eine zerbrochene Säule, an welcher ein Medaillon mit dem Bildnisse des Gefeierten befestigt ist; an einer Seite steht die Statue der Unsterblichkeit und bekränzt das Bildnis; an der andern Seite sitzt die Statue der Stadt Dinant, welche eine Urne auf ihrem Schoße hält.

Das **Kunstgewerbemuseum in Berlin** wird im Laufe des Monats Oktober seinen Umzug in das neue Gebäude vollziehen. Für die feierliche Eröffnung ist der 21. November, der Geburtstag der Kronprinzessin Viktoria, ausersehen.

Vom Kunstmarkt.

—y **Kupferstichauktion von Fr. Muller in Amsterdam.** Die Kunsthandlung von Fr. Muller in Amsterdam hat einen Katalog erscheinen lassen, der die am 21. November zu versauktionirenden Kunstblätter beschreibt. Der Charakter der Sammlung ist ein ganz spezieller und der Titel des Kataloges lautet: Atlas historique. Der Kunsthändler A. G. de Visser im Haag hatte nämlich eine Privatsammlung von Kupferstichen für sich angelegt, welche historische Begebenheiten darstellen. Durch Glück begünstigt, hat er denn in einer langen Reihe von Jahren eine ebenso reiche wie höchst interessante Sammlung zusammengebracht. In ihrer Totalität bietet sie eine Illustration der europäischen Geschichte im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Der Wert derselben ist leicht einzusehen. In unserer schnell lebenden Zeit muß die Illustration dem Ereignisse rasch nachfolgen, die Holzschnittfabriken strengen zu dem Ende alle Kräfte an, und illustrirte Journale sorgen für schnelle Verbreitung der Illustration. Früher lag die Sache anders; sporadisch erscheinende Flugblätter, in ältester Zeit in Holzschnitt, später in Stich oder Radirung ausgeführt, machten es sich zur Aufgabe, die Neugier der Menge zu befriedigen. Und es haben oft die besten Künstler ihre Zeit und Kraft zu diesem Zwecke hergeliehen. Der Inhalt des Katalogs liefert den Beweis dafür. So findet der Kunstsammler wie der Geschichtsforscher in der erwähnten Sammlung seine Rechnung. Noch auf einen Umstand ist Rücksicht zu nehmen. Anders als die ernste Geschichte und Kunst sieht und beurteilt der Volkswitz eine Begebenheit, und wenn die Karikatur auch die Sache im schiefen Augenwinkel auffaßt, so bleibt sie doch für den Forscher immerhin wichtig, da sie in gewissem Sinne Kritik an den Dingen übt. In Frankreich trieb sie ihre Blüten in der Zeit der Revolution, in England seit Wilhelm III., in Holland besaß sie stets freie Bahn, woraus sich der Reichtum an Karikaturen in der holländischen Kunst erklärt. Auch in unserem Kataloge sind viele politische Karikaturen, gleichsam als die Kehrseite der Medaille, verzeichnet. Eine zweite Abteilung enthält eine Anzahl Porträts und anderer Stiche von verschiedener Herkunft.

—y Der **Antiquar Albert Cohn in Berlin** hat den Katalog einer Sammlung von Abbildungen und Werken veröffentlicht, die am 24. Oktober in Berlin, im Auktionshause von R. Lepke versteigert werden soll. Wie ein Teil der Sammlung die Kunstforscher interessiren wird, so werden auch Sammler von wichtigen Werken oder Kuriositäten auf den Gebieten der Litteraturgeschichte, Kulturkunde u. s. f. hier ihre Rechnung finden können. Die ganze Sammlung enthält nämlich Berolinensia, die wichtigsten Dokumente, die sich auf das Gesamtleben dieser jüngsten der europäischen Großstädte beziehen. Der Inhalt ist in Abteilungen übersichtlich geordnet. Den Anfang machen Abbildungen und Flugblätter; unter diesen sind einzelne große Seltenheiten, so Thurneisens Prognostikon für 1535, in Berlin gedruckt, ferner die älteste Berliner Abbildung, der „Pallast zu Collen ahn der Spree“ vom Jahre 1592, der älteste Plan von Berlin, ca. 1640 u. a. m. Unter den Druckschriften, welche den weitaus größten Teil des Kataloges einnehmen, sind Berliner Drucke des 16. Jahrhunderts hervorzuheben, darunter das älteste in Berlin gedruckte Buch, die Kirchenordnung von 1540. Auch die Reihe biographischer und Gelegenheitsschriften aus dem 17. Jahrhundert, sowie von Werken, welche Feste, Ceremonien oder Unglücksfälle beschreiben, ist reich an Seltenheiten. In der Abteilung: Ritterorden, Militaria wird ein Ablaßbrief des Papstes Sixtus IV. zu Gunsten der Ballei Brandenburg vom Jahre 1481 verzeichnet. Das wissenschaftliche und soziale Leben Berlins ist in sehr vielen Werken behandelt, die wir im Kataloge unter den Aufschriften: Akademien, Schulen, Stiftungen, Theologie, Litteraturgeschichte, Bibliotheken, Kunst und Künstler, Gewerbe und Handwerk übersichtlich geordnet finden. Reichhaltig ist ferner die Sammlung alter Berliner Kalender und Zeitungen. Der Katalog ist mit großer Sachkenntnis und ausgesprochener Liebe für die Sache verfaßt und wird, auch wenn sein Inhalt, die Sammlung, längst in alle Welt zerstreut ist, durch die litterarischen Nachweisungen seinen Wert behalten. Es ist zu bedauern, daß der Name des Besitzers dieser großartigen, in ihrer Art einzigen Sammlung nicht genannt wird. Wenn wir Zeitgenossen ihn auch leicht vermuten können, der weiter stehenden Nachwelt hätte er doch erhalten werden sollen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 488.
Michelangelo's „Entombment of our Saviour“ in the National Gallery, von J. P. Richter. — The art-exhibition at Glasgow, von J. M. Gray. —

L'Art. No. 350 u. 351.
Los tapisseries de Bruxelles et leurs marques, von A. Wauters. (Mit Abbild.) — Exposition de la „Royal Academie“ et de la „Grosvenor Gallery“, von J. Comyns Carr. (Mit Abbild.) — La cathédrale de Gênes, von G. Isola. (Mit Abbild.) — Les fouilles d'Alife, von Princesee Della Rocca. — Les nouvelles fouilles à Pompei, von N. Lazzaro. — Les Slodtz, décorateurs de pompes funèbres et de fêtes de cour, von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Études sur quelques maîtres graveurs du XVe et du XVIe siècle, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — L'exposition de Lille, von P. Leroi.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Kirchenfenster und Butzenscheiben, von H. Dolmetsch. — Kirchengeräte. — Kruzifixe und Kirchenkronleuchter. — Die h. Veronika und Helena, oder das wahre Bild und Kreuz Jesu. — Die neuen Wandgemälde im Braunschweiger Dom. — Ein Kleinod deutscher Vergangenheit. — Zur Geschichte der christlichen Grabschriften, von Engelhardt. — Kapffs Grabdenkmal. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 71—75.
Der Umbau des Zeughauses zu Berlin. — Von der Patent- und Musterschutz-Ausstellung zu Frankfurt a. M. (Mit Abbild.) — Berliner Neubauten: Das Gebäude des Reichs-Justizamtes in Berlin. — Der Restaurationsbau der deutschen Kirche zu Stockholm, von J. Raschdorff. (Mit Abbild.) — Konkurrenz zu einem Kriegerdenkmal für Mainz. — Die Gewerbe- und Industrie-Ausstellung zu Halle a. S. 1881. — Kirche in Allenau, Kreis Friedland. (Mit Abbild.)

Hirth's Formenschatz. No. 10 u. 11.
Drei Blätter mit Details aus der „Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I.“ von A. Dürer. — Genaue Reproduktion der Zeichnung einer gravirten Grabplatte aus Bronce, vom Grabe der h. Margaretha in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (Deutsche Frührenaissance). Titelblatt zu dem Architekturwerke des Peter Coecke van Alst (1545). — Skizze zu einer reichen Deckenmalerei; nach einer getuschten Federzeichnung von B. Poccetti (1542—1612) in den Uffizien zu Florenz. — Abbildung der Vorderseite der silbernen Einbanddecke des berühmten Kölner Missale, von A. Eisenhoit. — Zwei Entwürfe zu flachen Schalen. — Verschiedene Motive für Dekorationsmalerei nach einer Handzeichnung von Franc. Salviati (ca. 1560). — Wasserfallgrotte mit Kindern und Tritonen, von F. Boucher. — Holzschnitt aus Grüningers Virgil v. J. 1500. — Seitenwand des Mechlinger Kunstschreines, — Allegorische Figur (Venus und Amor) von H. Sebald Beham. — Randeinfassung von Oronce Finé, Paris 1544. — Zwei Blätter aus H. Brosamers Folge der vier Evangelisten. — Der untere Teil einer Prachtthüre, nach einem Holzschnitt von P. Flötner. — Muster einer Seiden- und Goldstickerei aus dem 17. Jahrhundert. — Zwei Entwürfe zu silbernen Schalen. — Entwurf zu einer pokalartigen Trinkschale, nach einer getuschten Federzeichnung von B. Poccetti. — Linke Hälfte eines grossen Schrankes, der ebenso durch eigentümliche Architektur wie durch feine Arbeit interessant ist. — Geätzte Ornamente von einem eisernen Kästchen (Ende des 16. Jahrh.). — Zwanzig kleine Ornamentstücke von geätzten und ciselirten Metallarbeiten aus verschiedenen Perioden der Spätrenaissance und des Barockstils.

Journal des Beaux-Arts. No. 17.
Lettres sur le Salon de Bruxelles. — Le véritable nom du maître de Liesborn Geert van Lon.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 191.
Ferdinand Laufberger †, von R. v. Eitelberger. — Aus der Kunstgewerbeschule des Museums. — Krugausstellung im Österr. Museum, von B. Bucher. — Die keramische Abteilung im Österr. Museum, von J. Folnesics. — Die internationale Kunstausstellung im Künstlerhause im Jahre 1882.

(Eingesandt.)

Herr Dr. W. Bode erwähnt in seinem jüngst erschienenen, höchst interessanten Werk: „Rembrandts früheste Thätigkeit" ein angeblich im Besitz des Grafen Reichenbach in Löwenberg in Schlesien befindliches Bild des Meisters, die Darbringung Christi im Tempel darstellend. Ich erlaube mir hierzu berichtigend zu bemerken, daß der betreffende seitherige Besitzer des Bildes nicht Graf Reichenbach, sondern Graf Rothenburg heißt, der, ein Sohn des verstorbenen Fürsten von Hohenzollern-Hechingen aus morganatischer Ehe, in Besitz von dessen hinterlassener Gemäldegallerie gelangt ist, mit deren Verkauf Herr Hofrat Dr. Karl Förster in München und der Unterzeichnete beauftragt sind. Übrigens ist das betreffende kostbare Bild Rembrandts, sowie fernere ausgezeichnete Werke von Jan Steen, Kindtaufe, datirt 1668, von Emanuel de Witte, van der Heide, Hondekoeter, Jan Both und Willem van de Velde aus der erwähnten Gallerie in den Besitz des bekannten Kunstfreundes und Sammlers Herrn Konsul Ed. Weber in Hamburg übergegangen.

Grünberg in Schlesien, den 12. Oktbr. 1881.

Karl Triepel.

Inserate.

Verlag von PAUL BETTE, Berlin, W. Kronenstrasse 49.

Der Berliner Congress 1878.

Sechsundzwanzig Studienköpfe und Namentafel.
Gezeichnet von Anton von Werner.

Ausgabe I. in Mappe 70 Mk.; einzeln à 3,50 Mk.
Ausgabe II. in Mappe 50 Mk.; einzeln à 2 Mk.
Ausgabe III. in Umschlag 30 Mk.; einzeln à 1,60 Mk.

Das Werk enthält die Bildnisse der zum Berliner Congress versammelten Staatsmänner und eine reich ornamentirte Namentafel mit Copie des Bildes.

Brustbild Sr. Majestät Kaiser Wilhelm.

Nach dem Leben gezeichnet von
Anton von Werner.

Bildgrösse 37×26 cm, in Passepartout 5 Mk.;
in geschmackvollem Leisten-Rahmen 21 Mk.
Bildgrösse 26×19 cm, auf Carton 2 Mk.

Studienköpfe von Anton von Werner.

Achtundsiebenzig Facsimile
der Handzeichnungen.
à Blatt 2 Mark; Leinenmappe 7 Mark.

R. Siemering,

Auszug des deutschen Volkes zum Kriege 1870.

Drei Blatt Linienstich von H. Roemer,
Gesammtbildgrösse 136×21 cm.
In losen Blättern 15 Mk.; in eleg. Mappe 30 Mk.

Paul Konewka, Lose Blätter.

Fünf Silhouetten, mit Gedichten von J. Trojan.
Preis 5 Mark.

Homer's Odyssee.

Cotta'sche Textausgabe mit 15 Illustrationen
nach Fr. Preller.
In eleg. Leinenband mit Goldschnitt 15 Mk.

Friedrich Prellers Odysseelandschaften.

Fünfzehn Blatt in eleganter Leinenmappe 27 Mk.

Kunstgewerblicher Verlag.

Wentzel Jamitzer's Entwürfe

zu Prachtgefässen in Silber und Gold.

74 Blatt (135 Entwürfe) mit Text von R. Bergau.
Preis in Mappe 22 Mk. 50 Pf.

Die Silberarbeiten des

Anton Eisenhoit aus Warburg.

14 Blatt (36 Abbildungen) mit Text von J. Lessing.

Inhalt: Vier Buchdeckel, ein Krucifix, ein Kelch, ein Weihkessel mit Sprengwedel, Rauchgefäss und viele Detail-Aufnahmen.

Preis in Mappe 30 Mark.

Andreas Schlüter's

Masken sterbender Krieger.

24 Blatt mit Text von R. Dohme.
Preis in Mappe 24 Mark.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

Hundert Blatt in Folio mit Text von
J. G. Th. Graesse.
Preis in Carton 164 Mk.; in 2 Halbfranzbänden 210 Mk.
Einzelne Blätter à 2 Mark.

Das Werk enthält, nach durch Director C. Graff getroffener Auswahl:

Elfenbeinschnitzereien; Bronzen; Bernstein-, Korallen-, Perlmutter-Arbeiten; Emaillen; Cameen; Gefässe aus Gold, Silber, Muscheln, edlen Steinarten; Bergkrystall; Waffen; Hausgeräthe; Boulearbeiten u. a. m.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.

42 Blatt Cabinetformat in Leinenmappe.
Vollständig 27 Mk.; einzeln à 60 Pf.

Der Goldschmuck von Hiddensoe.

(Im Provinzialmuseum zu Stralsund.)
Blatt 1 u. 2. Sieben Vorder- u. drei Kehrseiten.
Blatt 3. Zusammenstellung der sechzehn Stücke.
Preis in Umschlag 5 Mark.

Ausführliche Prospecte und Inhaltsverzeichnisse auf Verlangen gratis.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der Photographischen Gesellschaft, Berlin (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke ꝛc.), mit 4 Photographien nach Meyer-Bremen, Rembrandt, Grützner, Rubens ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (2)

Kunstfreunden

steht mein soeben erschienener

Kunstlager-Katalog VII,

eigenhändige Arbeiten neuerer Künstler (Radirungen, Zeichnungen, Aquarelle ꝛc. 1840 Nummern) enthaltend, auf Verlangen gratis und franko zu Diensten.
Dresden, 6. Oktober 1881.
Franz Meyer, Kunsthändler,
Seminarstraße 7.

Werner's Nilbilder, grosse Ausgabe, statt 255 M. für 125 M.
Zeitschrift für bildende Kunst, Band 1—8 in Originalband (gänzlich vergriffen und sehr gesucht), für 180 M., verkauft (2)
F. Schöne in Dresden,
Holbeinstrasse 18.

Antiquar **Kerler** in **Ulm** kauft
Naglers Künstler-Lexikon. (2)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

27. Oktober



Nr. 2.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Frankfurter Kunstausstellung

oder wie es richtiger wäre: die Ausstellung von Werken Frankfurter Künstler — nur müßte es gestattet sein, diesen Begriff möglichst weit zu fassen. Man muß dazu rechnen dürfen nicht nur in Frankfurt geborene oder hier in die Kunstthätigkeit eingeführte Künstler, sondern auch alle, welche in Frankfurt gewirkt haben, wobei wir wiederum keinen Unterschied machen dürfen zwischen solchen, welche dauernd oder doch Jahre lang hier gearbeitet, und solchen, die nur gleich Zugvögeln einmal auf kurze Zeit hier eingekehrt sind und dabei etwas fertig gebracht haben. Nur so läßt sich die etwas bunte Gesellschaft unter einen Hut bringen, von welchen sich Werke hier zusammengefunden haben. Dann erklärt sich z. B. die Anwesenheit Gustave Courbets, der sonst mehr als französischer, denn als Frankfurter Künstler zu gelten pflegt: er hat einige Zeit hier gearbeitet und, wie der Katalog erzählt, 1858—1859 „verschiedene größere und kleinere Bilder" hier gemalt. Inwieweit dies berechtigt, ihn zu einer Ausstellung herbeizuziehen, welche die Kunst in ihrer lokalisirten Thätigkeit zu schildern unternimmt, möchte die Frage sein. Immerhin vermag seine Anwesenheit in der Ausstellung Zeugnis für das vorübergehende Dasein einer künstlerischen Strömung abzulegen, die in der Gesamtentwickelung der Kunst sicherlich ihre Bedeutung hat, mag sie auch nicht gerade eine besonders erfreuliche sein, die aber gerade hier doch wohl erst dann berechtigt wäre, wenn sie in die hiesige Kunstentwickelung oder die Geschmacksrichtung des Publikums wesentlich eingegriffen hätte. Aber selbst der Umstand, daß der eine oder andere Künstler hier einige Zeit studirt hat, wird schwerlich als vollgiltiges Argument dafür betrachtet werden können, ihn hier mit aufzuzählen, wie es mit dem Italiener Enrico Gamba und dem Engländer Frederik Leighton geschehen ist, dem gegenwärtigen Leiter der Royal Academy in London, der von seinem sechzehnten bis zwanzigsten Jahre Schüler Steinle's war. Aber freilich, nur so konnte eine sehr erkleckliche Anzahl von Werken und Künstlern zur Anschauung kommen, die in den drei großen Räumen der geschmackvoll von Sommer erbauten, von Rumpf und Schierholz bildnerisch ausgeschmückten Kunsthalle einen recht stattlichen Eindruck machen. Und dennoch will es uns scheinen, als ob des Guten vieles fehlte, wenn wirklich eine allseitige Vorstellung von dem gegeben werden sollte, was hier geleistet worden ist. Teils scheinen manche Privaten zurückgehalten zu haben, teils war die Sammlung des Städelschen Institutes, welches seinen Satzungen gemäß kein Kunstwerk ausleihen darf, und damit ein gewichtiger Faktor ohne weiteres ausgeschlossen. Vielleicht aber liegt auch ein schwerwiegender Grund in der nicht genügenden Vorbereitung, die bei der Kürze der Zeit sehr beschleunigt werden mußte und gleichwohl zur Folge hatte, daß die Kunstausstellung erst geraume Zeit nach der großen Ausstellung eröffnet werden konnte, von welcher sie ein Annex ist. Unter diesem Geschichtspunkte betrachtet, ist das, was dennoch geleistet worden ist, im höchsten Grade anzuerkennen.

Durch die Beschränkung auf eine Ausstellung lokaler Kunst war von vornherein dem Ganzen ein bescheidener Charakter aufgeprägt. Es konnte sich nicht um weltbewegende Leistungen handeln. Der Wellen, die von hier

ausgegangen sind und deren Erschütterungen sich noch lange nach außen hin bemerklich gemacht haben, sind gar wenige. Mit Freude nennt Frankfurt Elsheimer den seinigen, dessen Bedeutung in der großen Kunstentwickelung erst neuerdings von Bode dargelegt worden ist. So verhältnismäßig reich der Meister auch vertreten war — nicht weniger als sechs ihm zugeschriebene Bilder, darunter das Berliner Triptychon, und achtzehn Zeichnungen waren ausgestellt —, so vermochten doch, mit Ausnahme der sehr schönen Miniatur im Besitz des Herrn C. Milani dahier, die sämtlichen Bilder nicht einen so guten Einblick in die Bedeutung und die Richtung des Einflusses Elsheimers zu geben wie die beiden Bilder im Städelschen Institut, besonders die herrliche Landschaft mit Bacchus und den Nymphen als Staffage. Von besonderem Interesse war dabei seine Zusammenstellung mit seinem Lehrer Philipp Uffenbach, dessen Kräfte freilich zu der großen Himmelfahrt nicht ausreichten. Nicht minder stolz darf Frankfurt sein, daß Cornelius im Zusammenhang mit dem kunstverständigen und kunstsinnigen Treiben in dieser Stadt zu Anfang unseres Jahrhunderts die erste Hälfte desjenigen Werkes hier geschaffen hat, welches die Anregung zu einer neuen Kunstrichtung gab, welche auf Jahrzehnte hinaus die maßgebende geblieben ist. Freilich waren eine Reihe höchst interessanter Skizzen zum Faust sowie andere aus der Frankfurter Zeit stammende, für seine Loslösung von dem akademischen Einfluß und den Übergang zur Selbständigkeit sehr bedeutsame Blätter vorhanden; die ausgeführten Zeichnungen aber, die Cornelius für den Stich herstellte, ruhten in der Mappe des Städelschen Institutes. Dafür durften hier nicht die Stiche nach dem Originale fehlen, die allein erst die Bedeutung jener Skizzen klar gemacht und darauf hingewiesen hätten, welche Bedeutung für Cornelius sein Aufenthalt in Frankfurt gehabt hat. Statt dessen war er mit einigen Porträts vertreten, die nicht seine starke Seite waren, und mit der heiligen Familie des Fürsten Primas aus der städtischen Sammlung, die zwar einen interessanten Einblick in den werdenden Meister, nicht aber in das Wirken des Mannes gewährt, dessen Schöpfungen die Welt überrascht haben. Besser vertreten waren die Meister, die mit ihm gemeinschaftlich arbeiteten und sich mehr oder weniger an ihn anschlossen. So besonders Philipp Veit, von welchem indessen Bilder fast nur aus der spätern Zeit zu sehen waren, mit Ausnahme des trefflichen Selbstporträts aus der allerletzten Zeit, dessen Radirung von Eißenhardt in dieser Zeitschrift, Band XV, veröffentlicht worden ist, lassen sie die Größe des Meisters nicht mehr voll erkennen. Viel bedeutsamer sind seine Zeichnungen, besonders der herrliche Kopf aus seiner ersten Römerzeit, gleichfalls Selbstporträt, im Besitz des Freiherrn von Bernus. Von besonderem Interesse ist der dem Darmstädter Museum gehörige Karton: Die Erwartung des Weltgerichtes, mit welchem Veit mit Cornelius und Steinle in Wettkampf trat. Derselben Sammlung gehört auch der erste Entwurf zu dem großen Frescobilde im Städelschen Institut, ebenso wie der freilich nicht erste, wie im Katalog steht — der erste Entwurf ist im Besitz des Freiherrn von Bernus, dem auch das meisterhaft ausgeführte Bild gehört — sondern der zweite Entwurf zu den beiden Marien vor dem Grabe Christi. Zu dieser Gruppe zählt fernerhin Franz Pforr, von dessen Bildern wir außer seinem der städtischen Sammlung gehörigen Rudolf von Habsburg hier aus Privatbesitz ein kleines Genrebild mit eigentümlicher Beleuchtung sehen. Ein Mädchen sitzt bei brennender Lampe am Tisch, ein in einen Mantel gehüllter Mann tritt eiligen Schrittes herein, am Boden stehen Bilder, durch das Fenster sieht man auf die Dächer der Nachbarhäuser — wir sind also in einer Dachkammer. Es ist Winter, und hier und da blitzt ein beleuchtetes Fenster auf. Das Bild ist offenbar aus der Zeit, in welcher Pforr sich noch nicht von dem herrschenden akademischen Einfluß losgemacht hatte, und bildet daher in der Entwickelung des so früh geschiedenen und doch von so entscheidendem Einfluß, besonders auf Overbeck, gewesenen Malers einen wichtigen Moment. Auch in Zeichnungen ist er vertreten, besonders denen zum Götz von Berlichingen. An ihn möchten wir, der gleichen historischen Neigung wegen, Ferdinand Fellner, den Schüler von Cornelius, schließen, von dem sich eine Reihe trefflicher Handzeichnungen, besonders Kompositionen zum Nibelungenliede, sowie die „Der Graf auf dem Rade“ benannte finden. Dieser Graf ist niemand anders als der so grausam hingerichtete Genosse des Herzogs Johann bei der Ermordung Kaiser Albrechts I., Rudolf von der Wart, der einzige von der Rache erreichte Helfershelfer, der am Morde selbst keinen persönlichen Anteil hatte, sondern dem Akt der Rache unthätig zusah. Sie gehört mit den meisten andern Blättern zum Nachlaß des unlängst verstorbenen Freundes Fellners, Hermann Wirsing, der selbst ein trefflicher Künstler und Kunstkenner war. Auch Ihlée, Lasinsky, Hoff, Eugen Schäffer, der treffliche Kupferstecher, und vor allem Steinle sind vertreten, letzterer meist mit Kompositionen religiösen Inhalts, daneben aber auch mit dem Bilde „Der Violinspieler im Turmfenster“, das den Künstler als echten Poeten zeigt. Auch andere Schüler Veits, Rethel, der bedeutendste von allen, und Ballenberger, legen durch Bilder und Zeichnungen Zeugnis von ihrer Thätigkeit ab. Von ersterem heben wir das Bild „Maximilian an der Martinswand“ hervor, von welchem der Engel, den Rethel als Studie in Fresco im alten Städelschen Institut gemalt hatte, jetzt, glücklich abgelöst, im neuen Hause sich befindet.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Paris, Anfang Oktober. (Schluß.)

Von den Architekten läßt sich mit Recht behaupten, daß sie ihre schönste Zeit in Rom verbringen. Ihr Thun und Schaffen gehört ins Reich der Phantasie, in die Vergangenheit. An dieser Stelle vertritt ihnen kein bornirter Unternehmer, kein anmaßender Geldsack den Weg; es ist die Welt des Schönen, die sie bebauen und bewohnen. Wahrlich, zu beklagen ist der arme Herr Blondel, der nach Paris zurückkehrt, um hier fünfstöckige Kasernenhäuser aufzuführen, der aber wahrscheinlich lieber nach Wien ginge, wo es möglicherweise Paläste und Denkmäler zu errichten giebt. Er ist sehr talentvoll und hat übrigens auch die Ehrenmedaille für Architektur auf unserer diesjährigen Ausstellung erhalten. Also zwei große Künstler, ein Architekt und ein Bildhauer! Das läßt sich doch noch hören, und es scheint demnach wohl der Mühe wert, unserer römischen Schule noch einige Schonung angedeihen zu lassen.

Das eben Gesagte veranlaßt mich, noch einiges über die unseren Künstlern gelegentlich des Julifestes verliehenen Dekorationen beizufügen. Das Offizierskreuz der Ehrenlegion ist endlich dem langjährigen Ritter dieses Ordens, Herrn Heilbuth, zuerkannt worden, der in so glänzender Weise die Aquarellmalerei wieder bei uns zur Blüte gebracht hat. Ein köstliches Gemälde hatte er für die Ausstellung geliefert, das dieser Auszeichnung zur Begründung diente.

Vermittels der Ernennungen wird der Ruhmesgrad bezeichnet, zu dem der Künstler gelangt ist, wie z. B. bei den Herren Detaille und Neuville, die beide zu Offizieren ernannt worden sind. Das Ritterkreuz erhielt Herr Butin, ein sehr talentvoller Maler. Er zeichnet sich aus durch die Darstellung von Küstenlandschaften und hat vorzugsweise Motive aus der Normandie mit großer Naturwahrheit behandelt. Da die Künstler sich selber größer erscheinen, wenn sie dekorirt sind, so wollen wir es machen wie sie und sie um so mehr bewundern.

Sorgen Sie nicht, daß ich Sie, wenn ich jetzt auf den Senat zu sprechen komme, von Modifikationen, Reformen oder gar von Revisionen unterhalte; auf das Feld der Politik werde ich mich nicht verirren, ebenso wenig die Wahlkampagne streifen, die wir kürzlich durchzumachen hatten. Freilich spielte der Senat darin eine große Rolle, und übel genug mags ihm zu Mute sein. Zwar seine Rekrutirungsmethode kümmert mich nicht im geringsten, desto mehr aber interessirt mich seine Installation und das Unbehagen, das er seinen Nachbarn verursacht. Doch, verstehen Sie mich recht, und erfahren Sie, falls es Ihnen noch nicht bekannt sein sollte, daß das Palais Luxembourg den Sitzungssaal des Senats samt den zugehörigen Bureaus einschließt, dagegen der eine Flügel dieses Gebäudes für die permanente Ausstellung der École moderne in Beschlag genommen ist. Nur Lebende dürfen hier ausgestellt werden, und sollte man dessenungeachtet Toten begegnen, so haben diese sicher erst seit kurzem der Erde Valet gesagt. Die Zweckmäßigkeit eines derartigen Museums ist augenfällig, und gerade deswegen ist es um so mehr zu beklagen, daß der dafür zugestandene Raum so sehr kärglich bemessen wurde. Der Senat zürnt, daß das Museum ihn genire, und dieses wiederum seufzt über die Enge, in die es von Senats wegen getrieben worden. Es ist ein Kampf ums Dasein, der an die Fabel vom eisernen und irdenen Topf erinnert.

Auf Seiten des bedrängten Museums stehen selbstverständlich alle Freunde der Kunst; allerdings keine imposante Macht, die jedoch an dem berühmten Konservator, Etienne Arago, dem zeitigen Vorstande des Museums, eine gewichtige Stütze erworben hat. Aber wird dieser das Kunstinstitut behüten und ihm eine angemessene Unterkunft verschaffen können? Leider bleibt das ebenso fraglich wie wünschenswert.

In seiner jetzigen Verfassung dient unser modernes Museum eigentlich zu nichts. Nicht unähnlich ist es einem zu engen Reisekoffer, in welchen der eilige Reisende seine Effekten zusammenpreßt. Ob diese geordnet oder durcheinander liegen, kommt hier weniger in Frage als daß alles, einerlei wie und wo, untergebracht werde. Klappt dann der Deckel zu, oder ist die Thür geschlossen, so sind Reisender und Pförtner zufrieden gestellt. Welches Ziel erstrebte man denn eigentlich durch die Errichtung eines Museums für moderne Skulptur und Malerei in der Hauptstadt Frankreichs? wollte man etwa den Parisern Gelegenheit geben, sich an den Werken ihrer großen Zeitgenossen zu weiden? Schwerlich war das allein der leitende Gedanke, denn diese setzen nie den Fuß hinein. Das Hauptkontingent der Besuchenden besteht in erster Linie aus den Fremden, die sich durch den Augenschein von dem Werte unserer zeitgenössischen Schule überzeugen wollen, sodann aus den jungen Studenten, Zöglingen unserer École des beaux-arts, die zu sehen wünschen, wie ihre Vorgänger die Dinge anpackten, und gern erfahren, ob ihre Lehrer die Theorie aus der Unterrichtsstunde auch in die Praxis übertragen. Damit dem Fremden ein Maßstab, unseren jungen Kunstbeflissenen die geeigneten Vorbilder zu teil werden, dazu also dienen die an den Wänden aufgehängten Gemälde und die in den Sälen aufgestellten Statuen. Diese unvergleichliche, aus den Ankäufen des Staats entstandene Sammlung müßte in chronologischer Ordnung die vorzüglichsten Werke der verschiedenen Richtungen umfassen, die unserer Kunstproduktion ihren Charakter und unbestrittenen Wert ver-

liehen haben; vor allem wäre die Herstellung eines Hauptsaales erforderlich zur Aufnahme der umfangreichen Schöpfungen der historischen und religiösen Malerei, welche doch die offizielle Seite der Kunst repräsentirt, die nach Form und Inhalt keinen großen Wandlungen unterliegt. Diesem Teile des Museums würden die Gemälde unserer prix de Rome zuströmen, hier auch würde man sich überzeugen können, daß der Staat, von einigen Schwachheiten abgesehen, stets bestrebt gewesen, der Würde der Kunst in einer Weise gerecht zu werden, die sowohl Lehrern wie Schülern zur Ehre gereicht. Damit soll indes nicht gesagt sein, daß gerade dieser Salon am meisten aufgesucht oder mit Neid angesehen werden würde; im Gegenteil, es dürfte ihm nur ein Achtungserfolg gesichert sein, während z. B. die Landschaftsmalerei auf weit größere Gunstbezeigungen zu rechnen hätte. J. Dupré's Gemälde würden vortrefflich die durchaus moderne Auffassung der Natur charakterisiren, von der auch die Paul Huet, die Corot, Rousseau und Daubigny ein Wort zu reden wissen. Dort wären sie zu schauen, die Errungenschaften einer friedlichen Revolution, die den Gebilden der Natur, Bäumen, Wolkenhimmel und Wasser wieder zu ihrem Rechte verholfen hat. Und wäre es nicht in hohem Grade interessant, den berühmten Vorfahren zur Seite die Enkel zu sehen, zu beobachten, wie diese die erworbenen Erfahrungen benutzen und in dem Drange, neues zu schaffen, vielleicht hinter ihren Vätern zurückbleiben? Gehört uns doch auch die Bauernlandschaft, die Courbet einweihte und deren Priester Millet und Breton geworden sind! Letzterer lebt noch im Vollbesitz seiner Kraft und seines Talentes, und mehr als ein schönes Gemälde hat das Museum von ihm aufzuweisen. Wäre es nun nicht billig, ihn wenn auch nicht neben seinen Vorgängern, so doch an der Spitze jener Bauernmaler zu sehen, die in der Natur nicht blos sie selbst, sondern auch das, was sie belebt, zum Ausdruck gebracht haben? Gérome würde mehreren Gruppen präsidiren, u. a. derjenigen der Neugriechen, die nach Ingres' Vorgange ihre Erfolge in der Wiederbelebung Herkulanums und Pompeji's gesucht haben. Außerdem würden sich um ihn alle jene echten Orientalisten sammeln, die den Orient mit eigenen Augen gesehen, und nicht, wie Decamps es gethan, ihn nur nach Hörensagen gemalt haben. Allerdings müßte er in dem Saale der modernen Kabinetsmaler den Ehrensitz an Ernest Meissonnier abtreten, doch würde er neben diesem immerhin einen bevorzugten Platz einnehmen.

Um schließlich der jüngsten Modeliebhaberei Rechnung zu tragen, müßten auch einige jener Virtuosen des vollen Tageslichtes Berücksichtigung finden, die das Atelier aufgeben und den Zauber des Helldunkels verschmähen, um nichts anderes als die helle Sonne oder das schattenlose Lampenlicht der Salons oder der Straße gelten zu lassen. Ein Museum, worin das Hauptbuch der Malerei dergestalt auf dem Laufenden erhalten würde, daß die Gewinn- und Verlustliste stets zu Rate gezogen werden könnte, würde der Stadt zu hoher Ehre gereichen, den Besuchenden aber eine unerschöpfliche Quelle der Anregung und Belehrung gewähren. Mit wenigen Strichen läßt sich die Physiognomie skizziren, die ein solches Kunstinstitut haben müßte, die jedoch das Luxembourgmuseum nicht hat und nicht haben kann. Wohl ist die Rede davon gewesen, es mit dem Louvre zu verschmelzen; das aber hieße es vernichten, denn wir würden wieder verlieren, was ich für ebenso zweckmäßig wie wichtig erachte, nämlich ein Denkmal modernen Schaffens und zeitgenössischen Strebens neben der ewig heitern Region, allwo die unsterblichen Meister in ihrer Glorie thronen. Mit einem Worte: neben dem Paradiese darf das Fegefeuer nicht fehlen, unbedingt jedoch muß letzteres umquartirt werden. Wohin aber? Das eben ist die heikle Frage, die leider auch die Revision des Senats ungelöst lassen wird.

A. B.

Kunstlitteratur.

Ornamente der Holzskulptur von 1450 bis 1820 aus dem bayerischen Nationalmuseum, geordnet und beschrieben von Dr. J. H. v. Hefner-Alteneck, in Lichtdruck von J. B. Obernetter. Frankfurt, Keller.

Von diesem Werke, welches eine Abteilung der reichen Schätze des bayerischen Nationalmuseums aller Welt zugänglich macht, liegt die erste Lieferung mit fünf Blättern in kl. Folio vor. Es sollen im ganzen gegen 800 Gegenstände in chronologischer Reihenfolge publizirt werden. Das Ganze ist auf 40 Tafeln berechnet. Wie aus dem beigegebenen Text hervorgeht, werden 14 Tafeln für die Spätgotik in Anspruch genommen (1450—1520), während für die eigentliche Renaissance (von 1515—1680) nur 4 Tafeln in Aussicht genommen zu sein scheinen. Die Publikation hat eine ebenso große Bedeutung für die Geschichte der Ornamentik wie für den praktischen Gebrauch. — Die Tafeln des ersten Heftes zeichnen sich durch Klarheit und Schärfe der Konturen wie durch saftigsten Druck aus. Sie überraschen durch die Mannigfaltigkeit der ornamentalen Kombinationen, namentlich in Füllungen und Bekrönungen, und bringen damit die Schnitzkunst der Spätgotik, der man so gern Übles nachredet, in gewissem Sinne zu vollen Ehren. X.

—x **Musterbuch für Bildhauer.** Unter diesem Titel giebt die Verlagshandlung von J. Engelhorn einen zweiten Auszug aus den älteren Jahrgängen der „Gewerbehalle" heraus. Unzweifelhaft gab der große Erfolg des ersten Auszugs, der unter dem Titel „Musterornamente" erschien, den Anlaß zur Veranstaltung dieses Unternehmens, das ebenfalls auf 25 Lieferungen, jede Lieferung zu acht Quarttafeln, berechnet ist. Die Auswahl der hier zusammengestellten Holzschnitte erstreckt sich auf das ganze Gebiet der plastischen Dekoration, gleichviel in welchem Materiale die Gegenstände ausgeführt sind; ebenso sind die verschiedensten Epochen der Kunstgeschichte berücksichtigt, wenn auch begreiflicherweise die Erzeugnisse der Gegenwart den größeren Raum in Anspruch nehmen. Da bekanntermaßen die Abbildungen in der Gewerbehalle sich durch klare und präzise Zeichnung hervorthun, auch meistens in ziemlich großem Maßstabe gehalten sind, so trägt das Unternehmen die Bürgschaft des Erfolgs um so mehr in sich, als der Preis von 1 Mark für das Heft ein ungemein billiger ist. Ausgegeben sind bis jetzt 9 Lieferungen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Eine Meissonier-Ausstellung, welche das gesamte Schaffen des Künstlers repräsentiren soll, wird in Paris vorbereitet. Sowohl die Königin von England als andere Besitzer von Werken Meissoniers haben sich bereit finden lassen, ihre Bilder zur Ausstellung zu senden.

Vermischte Nachrichten.

Der Wirkungskreis der Königl. Akademie des Bauwesens in Berlin hat durch einen an den Präsidenten derselben gerichteten Ministerialerlaß vom 13. September d. J. seine Regelung erhalten. In dem Erlaß bezeichnet der Minister der öffentlichen Arbeiten in Übereinstimmung mit den übrigen beteiligten Ministerien diejenigen wichtigen öffentlichen Bauunternehmungen, welche der Beurteilung der Akademie zu unterziehen sind. Dabei wird verfügt, daß auch die Entwürfe zu anderen als den speziell bezeichneten Unternehmungen dem Urteil der Akademie unterbreitet werden dürfen, wenn die betreffende Superrevisions-Instanz darauf besonderen Wert legt. Die der Beurteilung unterliegenden Bauunternehmungen teilen sich in solche, welche der Akademie unbedingt und in jedem Falle vorzulegen sind, und in solche, welche derselben nur dann vorzulegen sind, wenn die Kosten den Betrag von 750 000 Mk. übersteigen. Unbedingt und in jedem Falle sollen der Akademie folgende Unternehmungen vorgelegt werden: A. Aus dem Gebiete des Hochbaues. 1. Die Gebäude des Reichstages und der beiden Häuser des Landtages, die Dienstgebäude der Ministerien und der obersten Reichsbehörden, des Generalstabes der Armee und das Ingenieur-Dienstgebäude. 2. Die für mehr als 1500 gleichzeitige Kirchengänger bestimmten Kirchen. 3. Die Museen und Galerien aller Art, die Landesbibliotheken, die Theater (soweit die Kosten des Baues der letzteren ganz oder teilweise der Staatskasse zur Last fallen). 4. Die Kollegienhäuser der Universitäten und technischen Hochschulen, die Kriegsakademie, die Artillerie- und Ingenieurschule, die Haupt-Kadettenanstalt sowie das medizinisch-chirurgische Friedrich Wilhelm-Institut, die Kunst-, Berg-, Forst- und landwirtschaftlichen Akademien. 5. Die Projekte zu wesentlichen Umänderungen an den vorstehend aufgeführten und solchen Gebäuden, welche einen historischen oder Kunstwert haben. 6. Die Projekte zur Anlage von öffentlichen Plätzen und Denkmälern. — B. Aus dem Gebiete des Ingenieur- und Maschinenwesens. 1. Die Herstellung oder Erweiterung von Wasserwegen für Seeschiffe, die Anlegung von Seehäfen, Schiffsbauwerften und Docks. 2. Die systematische Regulirung und Schiffbarmachung von Strömen. 3. Die Anlegung neuer und die in größerem Umfange vorzunehmende Verbesserung bestehender Schiffahrts-Kanäle. — Dagegen sind der Akademie die nachstehend aufgeführten Bauunternehmungen nur in dem Falle vorzulegen, wenn die Kosten für die Hauptanlage mit Ausschluß der Grunderwerbskosten über den Betrag von 750 000 Mark hinausgehen: A. Aus dem Gebiete des Hochbaues. 1. Die Dienstgebäude der Central- und Provinzial-Verwaltungen, der General-Kommandos und anderer Militärchargen, der Archiv- und der Steuer-Verwaltung, soweit dieselben nicht unter die Klasse I. fallen. 2. Die Dienstgebäude der Gerichtsbehörden und Generalkommissionen. 3. Die Verwaltungsgebäude für die Oberpostdirektionen und die Reichsdruckerei, sowie die Betriebsgebäude für große Post- und Telegraphenämter. 4. Die Eisenbahn-Direktions- und Verwaltungsgebäude, sowie die Empfangsgebäude auf größeren Bahnhöfen. 5. Die Institutsgebäude der Universitäten und Hochschulen, die militärischen Lehr- und Bildungsinstitute, soweit sie nicht zu den ad I. 4 genannten gehören, die Sternwarten. 6. Die Gymnasien, Realschulen und Schullehrerseminare, die gewerblichen, kunstgewerblichen und Navigationsschulen. 7. Die Wohlthätigkeits-, Blinden-, Taubstummen-, Besserungs- und Strafanstalten, Krankenhäuser, öffentlichen Brunnen- und Badeanstalten. — B. Aus dem Gebiete des Ingenieur- und Maschinenwesens. 1. Leuchttürme, Nebel- und andere Signale für die Seeschiffahrt, Molenbauten, Strandbefestigungen, Dampfbagger für Seehäfen. 2. Meliorationen von Brüchen, Trockenlegung von Mooren und Binnenseen, Eindeichung größerer Polder. 3. Brücken über Seearme oder größere Ströme, Schleusen- und Wehranlagen, Flußhäfen, Aquädukte, Viadukte, Thalsperren, Wasserversorgung und Kanalisirung von Städten. 4. Wichtigere Bahnhofsprojekte, namentlich solche, welche auf den Bebauungsplan größerer Städte von Einfluß sind.

F. — **Denkmal für Prinz Adalbert von Preußen.** Von dem Bildhauer Schüler, der seinerzeit aus der ausgeschriebenen Konkurrenz als Sieger hervorging, ist kürzlich das Modell der überlebensgroßen Bronzestatue vollendet, die dem Prinzen Adalbert von Preußen von den Offizieren der Marine in Wilhelmshaven errichtet werden wird. Ein Meisterwerk monumentaler Plastik, von würdevoller Auffassung und sorgfältiger Durchbildung, zeigt sie den Prinzen in der Erscheinung seiner mittleren Jahre. Mit der nach vorn hin vorgeschobenen linken Hand den Degen aufstützend und in der gesenkten Rechten das Fernrohr haltend, steht der Prinz in Admiralsuniform fest und sicher da. Der Blick richtet sich, scharf beobachtend, in die Ferne, und die Spannung, die er ausspricht, spiegelt sich in der ganzen Gestalt wieder. Besondere Anerkennung verdient dabei die Behandlung der Uniform, die für den modernen Porträtbildner bekanntlich der nicht am wenigsten schwierige Teil seiner Aufgabe zu sein pflegt. Die geschickte Gliederung des Details bewirkt die dankbar vorteilhafteste Wirkung, während die breite Masse des Mantels, der über einen in den Boden gerammten Pfahl, einen sogenannten Poller, geworfen ist, der unteren Partie der frei dastehenden Figur als wirksamer Hintergrund dient und den Gesamtumriß der Statue wohlthuend abrundet.

* **Professor Fritz Schaper in Berlin** hat eine genaue Wiedergabe seiner Goethestatue im Tiergarten geschaffen, indem er die Figur in vier verschiedenen Größen modellirte. Die größte Nachbildung ist 105 Centimeter, die nächste 57 Centimeter hoch; die letzten beiden — kleineren — sind noch nicht vollendet. Da der Meister sämtliche Kopien selbst gefertigt hat, so stehen dieselben betreffs der Porträtähnlichkeit und der Haltung hinter dem Original nicht zurück. Die Modelle aus Thon wurden in Elfenbeinmasse und feinem Alabastergips gegossen.

* **Der Maler Franz Defregger**, welcher im verflossenen August durch mehr als drei Wochen in seinem Heimatsdorfe Dölsach weilte, beschloß, als er am 13. August d. J. den Ederplan bestieg, auf diesem Berge, dem Tummelplatz seiner Knabenjahre, eine Hütte zu bauen. Es haben derzeit bereits die Vorbereitungen zu diesem im nächsten Sommer fertig zu stellenden Baue begonnen. Die Hütte kommt nahe bei dem köstlichen Wasser der „Drei Brunnen" in einer Seehöhe von 1900 Metern zu stehen und ist nach einem von dem Meister selbst entworfenen Plane ganz aus Holz im Baustile jener Gegend herzustellen. Sie wird einen Flächenraum von circa 55 Quadratmeter einnehmen, aus Küche, Stube und Schlafgemach bestehen und außerdem eine geräumige gedeckte Veranda mit der Aussicht auf die „Unholde" haben. Die Besteigung der Hohen Ziethen (2481 Meter), welche eines der großartigsten und umfassendsten Panoramen darbietet und vom Ederplan in zwei Stunden zu erreichen ist, wird durch Defreggers Hütte, wo man Nachtquartier nehmen kann, zu einer leicht ausführbaren Tour. (Tägl. Rundsch.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Vanden Branden, F. Jos, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool bekroond met den eersten prijsin den wedstrijd geopend door de Regeering der stad Antwerpen. 862 S. 8. Antwerpen, Buschmann.

Blümner, H., Die archäologische Sammlung im eidgenössischen Polytechnicum zu Zürich. 8. XII u. 201 S. Zürich, Caesar Schmidt. Mk. 2. 50.

Cripps, W. S. College and Corporation Plate. A handbook to the Reproductions of Silver Plate in the South Kensington Museum from celebrated English Collections. 168 p. 8. (Berlin, W. H. Kühl) Mk. 3. —.

Hefner-Alteneck, J. H. von, Ornamente der Holzskulptur von 1450 bis 1820 aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Aufgenommen und in unveränderlichem Lichtdruck ausgeführt von J. B.

Obernetter in München. 1. Lieferung. 4 Seiten Text u. 5 Lichtdrucktafeln. Folio. (Auf 8 Lieff. berechnet.) Frankfurt a. M., H. Keller. Mk. 4. —.

Karabacek, Joseph, Die persische Nadelmalerei Susandschird. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Tapisserie de haute lisse. Mit Zugrundelegung eines aufgefundenen Wandteppichs nach morgenländischen Quellen dargestellt. Mit 2 Tafeln und 26 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8. VIII u. 208 S. Leipzig, Seemann. Mk. 10. —.

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 8.
Beiträge aus dem germanischen Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 489—492.
The orientalist Congress at Berlin. — The fine-art exhibition at Cardiff. — The excavations at Este, von F. Barnabei. — The „Entombment" in the National Gallery, von Ch. H. Wilson. — The Prince of Wales's papyrus in the British Museum, von A. B. Edwards. — The new Bologna Museum, von F. Barnabei.

American Art Review. No. 23.
John Trumbull, von J. Durand. (Mit Abbild.) — George Loring Brown, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Correggio, von M. G. van Rensselaer. — New etchings by Kruseman van Elten, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Jean Louis Hamon, von Charlotte Adams. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 9 u. 10.
Wanddekoration im Palazzo Ducale in Mantua (16. Jahrh.); aufgen. von F. Ewerbeck. — Ornamentale Motive aus der Wilhelmsburg zu Schmalkalden (deutsche Renaissance); aufgen. von Fr. Laske. — Petroleumlampen, entw. von G. Rehlender, ausgef. von Kindermann. — Fauteuil und Stuhl; entw. von H. Dühring, ausgef. von Dübell. — Gitter von der Kapelle des Sacré coeur in der Kathedrale zu Verdun; entw. von Bouvrain, ausgef. von A. G. Moreau. — Bettstelle im Musée Plantin in Antwerpen; nach einer Skizze von E. Ihne; gez. von G. Wehling. — Deckenkasette aus dem Hôtel de Ville in Paris, entw. u. ausgef. von E. Carpentier. — Holzschnitzereien von den Chorstühlen der Abteikirche in St. Denis (16. Jahrh.). — Monument des Grafen Borguival in der Kirche zu Breda (Vlämisch, 16. Jahrh.). — Intarsiafüllungen des Chorgestühls der Maria-Magdalenenkirche in Breslau (16. Jahrh.). Spiegelrahmen in ciselirtem Silber auf Ebenholzgrund von F. Boucheron. — Spiegelschrank und Bettstelle aus matt geschliffenem Nussbaumholz, entw. von H. Dühring, ausgef. von Dübell. — Entwürfe zu Schmuckgegenständen in Gold und Silber mit Email und farbigen Steinen von A. Hellmessen. — Füllung aus Gusseisen, entw. von C. Beck.

L'Art. No. 252—254.
Jean Warin, ses oeuvres de sculpture et le buste de Louis XIII, au musée du Louvre, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — L'exposition de Lille, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Salon de 1881: architecture, von A. de Baudot. (Mit Abbild.) — Notes sur le Salon de Bruxelles, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques, von A. Wauters. (Mit Abbild.) — Galerie impériale et royale du Belvédère à Vienne: Un portrait de Frans Hals, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — Adrien Dubouché †, von E. Véron.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 8.
Renaissance-Kamine. (Mit Abbild.) — Die Porzellanfabrik in Meissen. — Abbildungen: Photographierahmen, entw. u. mod. von R. Schirmer, ausgef. von A. Rocholl. — Sopha, entw. von L. Theyer, ausgef. von Joh. Klöpfer. — Parkthor-Pfeiler-Aufsatz aus Schmiedeeisen, entw. von A. Krumholz, ausgef. von L. Wilhelm. — Verandagitter aus Schmiedeeisen, entw. von Baurat Schumann, ausgef. von A. Milde. — Pokal aus vergoldetem Silber, entw. von H. Herdtle, ausgef. von E. Foehr. — Kaminverschalung mit Aufsatz, in Eichenholz ausgef. von H. Irmler.

Repertorium für Kunstwissenschaft. No. 4.
Bartholomäus Zeitblom und die Flügelgemälde zu Grossgmain, von G. Dahlke. (Mit Abbild.) — Raffaels Jugendentwicklung und die neue Raffaellitteratur, von A. Springer. — Zur Geschichte der Erzgiesskunst II: Gerhard Wou von Kampen, von Th. Hach. — Urkundliche Beiträge zur Biographie des Bildhauers Paolo di Mariano, von A. Bertolotti. — Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde: Nationalmuseum in Stockholm, von G. Göthe.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. No. 3.
Ein Harnisch Erzherzogs Ferdinand von Tirol in der Ambraser Sammlung, von W. Boeheim. (Mit Abbild.) — Pluviale und Casula Kaiser Friedrich III., von Fl. Romer. (Mit Abbild.) — Der Grabstein des Robert von Sanseverino im Dom zu Trient, von Joh. Newald. — Albert Camesina, Ritter von San Vittore, von K. Lind. — Der Altar St. Johannis des Täufers in der St. Florianskirche zu Krakau, von Th. Zebrawski. — Altdeutsche Bilder aus der v. Vintlerschen Galerie in Brunneck, von G. Dahlke. — Reisenotizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Zur Geschichte der St. Barbarakirche in Kuttenberg, von Joh. Rehák. — Über das ständische Archiv in Laibach, von P. Skobielski. — Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz, von J. Wastler.

Berichtigung.

Im ersten Heft der Zeitschrift f. bild. Kunst S. 12 Zeile 5 v. u. ist statt direkt „indirekt" zu lesen.

Inserate.

Herder'sche Verlagshandlung in Freiburg (Baden).

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer.

Unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen bearbeitet und herausgegeben von **Dr. F. X. Kraus.** Mit zahlreichen, zum grössten Teil Martigny's Dictionnaire des antiquités chrétiennes entnommenen Holzschnitten. **Fünfte Lieferung.** gr. 8⁰. (S. 385—480.) *M.* 1.80. Das ganze Werk erscheint vollständig in etwa 12 Lieferungen à 5—7 Bogen zum Preise von *M.* 1.80 pro Lieferung.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke ꝛc.), mit 4 Photographien nach Meyer-Bremen, Rembrandt, Grützner, Rubens ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (3)

Antiquar **Kerler in Ulm** kauft **Naglers Künstler-Lexikon.** (3)

Neues Prachtwerk.

Soeben erschien in unserm Verlage:



13 Facsimile-Heliogravüren des k. k. Militär-geographischen Institutes in Wien.

Text von Lucas Ritter von Führich.

In eleganter Carton-Mappe. Format 36 × 48 ctm. Ausgabe auf Büttenpapier 24 Mark. Ausgabe auf chines. Papier 36 Mark.

Wien, Oktober 1881.

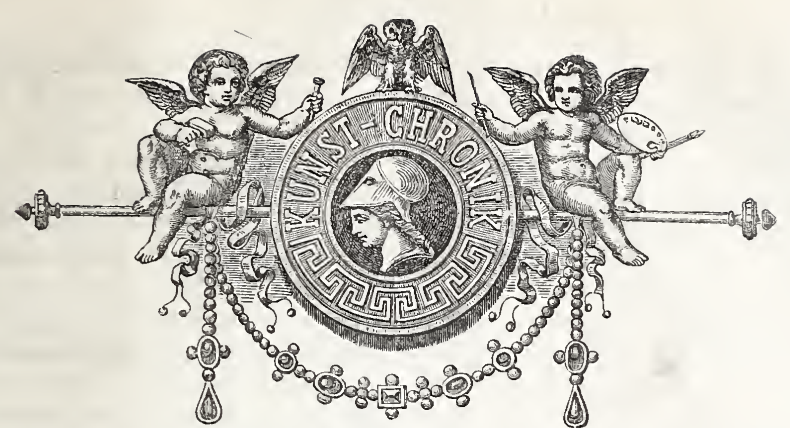
Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

3. November



Nr. 5.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausstellung der „Vorratbilder" des Dogenpalastes.

Venedig, Mitte Oktober 1881.

Wenn die Ausstellung der aus dem Vorrat hervorgezogenen alten Bilder der Akademie den Beweis geliefert hat, daß dort keine besonderen Schätze dem Tageslicht vorenthalten waren, wie man allgemein annahm, so überraschte dagegen die Ausstellung des Vorrates im Dogenpalaste wenigstens durch einzelne interessante Kunstwerke. Da die Absicht vorliegt, die Sammlung fernerhin der Öffentlichkeit zu erhalten, so wird sich wohl irgend ein Berufener der Arbeit unterziehen, das Vorhandene genauer zu prüfen, was mir leider nicht vergönnt war. Ich muß mich auf einige knappe Angaben beschränken. Von der aus ungefähr 100 Nummern bestehenden Ausstellung befinden sich etwa zwanzig in der permanenten Lokalindustrieausstellung. Unter ihnen macht sich ein prachtvoller Paolo Veronese bemerkbar, ein Deckengemälde in eigentümlicher Kreuzesform. Wir sehen die Venetia auf dem Throne, eine in den oberen Partien in Helldunkel gehaltene Gestalt, welcher Ceres Feldfrüchte reicht. Im untern Kreuzesarm befindet sich ein prächtiger Putto, eine Fruchtgarbe auf dem Kopfe tragend, von der er beschattet wird. Ferner ist Varotari mit einem Deckenbilde vertreten, welches die klugen und thörichten Jungfrauen in sehr verkürzten Kolossalgestalten darstellt. Eine Reihe von Senatoren, jedesmal zu dreien oder vieren einen Heiligen anbetend, gehören der Schule des Palma giovane an. In den übrigen Räumen der Ausstellung macht sich eine lange Reihe von Porträts bemerkbar, oft von großem Interesse, sei es wegen des Charakters der Persönlichkeit, sei es wegen malerischer Vorzüge oder auch des Kostüms halber, welches von den Zeiten des Palma vecchio bis in die letzte Epoche der Republik herabreicht. Merkwürdig ist auch ein großes Bild mit einer großen Anzahl Betender, das wohl ebenfalls aus der Schule des Palma giovane stammt. Dieses Massenporträt gehörte offenbar einer „Scuola" an und stellt deren Mitglieder dar. Derartige Darstellungen waren hier stets begehrt, und wir sehen deren auch einige in der Akademie, ganz besonders jedoch in der Kirche degli Angeli auf Murano, welche seit ihrer Verkleinerung zu einer Art von Bildergalerie geworden ist. Auch verschiedenen Dogenporträts begegnet man. Das bedeutendste ist jedoch ein großes Altarwerk, ehedem aus fünf Tafeln bestehend, von welchen jedoch nur noch drei vorhanden sind und welches dem Giovanni Alemanno angehört, jenem Muranesen, der früher mit Giovanni da Murano (Vivarini) für eine Person gehalten wurde. Wir sehen auf dem Mittelbilde, im Stile der gekrönten Maria von 1446 in der Akademie, eine sonst höchst selten vorkommende Darstellung, die auf Löwen thronende Venetia; das Bild ist auf Goldgrund gemalt, mit aufgehöhtem Goldrelief, Spruchbändern und all jenem Beiwerke, welches die Schule von Murano anzubringen pflegte. Ein Seitenbild stellt den h. Georg in glänzender Rüstung dar; das Seitenstück hierzu, vielleicht eine weibliche Heilige, ist verloren gegangen. Das dritte zu dem Werke gehörige Bild stellt den Engel der Verkündigung dar. Die dazu gehörige Madonna fehlt.

In der ehemaligen Camera degli Avocatori werden

Kunstverständige schon früher mit Interesse die stark restaurirte „Pietà“ von Giovanni Bellini betrachtet haben. Ganz besondere Aufmerksamkeit erregen ferner drei große Markuslöwen in der hergebrachten heraldischen Darstellungsweise, welche wohl als Auszeichnung oder Schmuck irgend welcher Magistratsräume im Dogenpalast dienten. Einer dieser Löwen, augenscheinlich von Carpaccio, ist ganz besonders wegen des Hintergrundes bemerkenswert, welcher eine Lagunenpartie darstellt. Er ist auf eine Sorte von Leinwand gemalt, wie sie gewöhnlich von Carpaccio benutzt wurde.

Wenn ich noch eine Madonna von Giovanni Bellini in Halbfigur nenne, dürfte das Bedeutendste namhaft gemacht sein. Diese sowie die kürzlich besprochene Ausstellung des Vorrates der Akademie wurden mit Spannung von den Freunden alter Kunst erwartet. Daß sie endlich veranstaltet wurden, ist vor allem für die Direktionen der Kunstanstalten selbst vom größten Vorteile. Wurden doch dadurch die übertriebenen Vorstellungen von der Mißachtung, mit welcher man alte Kunstwerke hier dem Verderben preisgäbe, beseitigt und somit die Direktionen von dem Druck des Vorwurfes, der so lange auf ihnen gelastet, befreit. — Auffallend bleibt, daß man Gentile Bellini's Orgelflügel, welche vergessen oben auf den Galerien der Markuskirche stehen, bei dieser Gelegenheit nicht aus ihrem Versteck hervorholte. **August Wolf.**

Die Frankfurter Kunstausstellung.

(Schluß.)

In noch viel reicherem Maße war aber Frankfurt das Objekt der von außen kommenden Strömungen in der Kunstentwickelung, und hiervon legt die Ausstellung vollgiltiges Zeugnis ab. Der Natur der Sache nach ist diese Seite in der Zahl der Werke und der Künstler die hervorragendere. Es gilt das sowohl für die ältere Kunst, für welche uns mancherlei Werke lehren, wie Frankfurt seiner centralen Lage entsprechend, die Beeinflussungen der oberdeutschen wie der niederdeutschen Kunstrichtung, nicht minder aber auch der fränkischen erfuhr, was namentlich die städtische, jetzt im Archiv aufgestellte Sammlung deutlich aufweist. Von ihr befinden sich einige Werke hier, besonders der große Altar aus der Dominikanerkirche, welchen man dem Konrad Fyol zuschreibt; ferner Werke des älteren Holbein sowie solche, welche auf Hans Sebald Beham zurückgeführt werden. Aus dem siebzehnten Jahrhundert zeigen die Künstlerfamilien Merian und Roos sowie der als Kunstschriftsteller bekannte Sandrart und der hier gebürtige, meist aber außerhalb wirkende Lingelbach, daß Frankfurt stets eine achtungswerte Stellung in der Gesamtbewegung eingenommen hat, was wiederum gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hervortritt, als die Familie Schütz in ihren verschiedenen Gliedern und Generationen, dann Seekatz, Herrlein, Justus Juncker, Johann Heinrich Tischbein, etwas später Johann Ludwig Ernst Morgenstern und Johann Georg Pforr, der Pferdemaler, hier wirkten. Das neunzehnte Jahrhundert bringt uns neben Künstlern, welche unbekümmert um die große, von Cornelius und seinen Gesinnungsgenossen ausgegangene Bewegung ruhig weiter arbeiten, wie Anton Radl, als Hauptvertreter der Opposition der neudeutschen historischen Schule, die Künstler, welche der Düsseldorfer Schule entstammen und, mit größerem Sinn für Kolorit begabt, die vorher verworfene Fachmalerei, besonders das Genrebild wieder zur Geltung bringen. Ihr Haupt ist der 1840 als Professor an das Städelsche Institut berufene, 1872 gestorbene Jakob Becker, mit dessen Auftreten sich die ältere, von Veit vertretene Richtung nicht vertrug und schließlich weichen mußte. Von Becker ist eine Reihe seiner bekanntesten Kompositionen zu sehen, so der allbekannte „Kirchgang“, „Die Rückkehr vom Felde“, die „Glückliche Familie“. Auch „Der vom Blitz erschlagene Schäfer“ fehlt wenigstens in der Skizze nicht. Die ganze, etwa aus den zwanziger Jahren stammende Generation gehört nun dieser Richtung an: an das Studium in Frankfurt schließt sich der Besuch in Düsseldorf als entscheidender Schritt. Genre, Landschaft, Porträt sind nun die beliebtesten Fächer, in welche sich die von Cornelius verlangte Alltüchtigkeit, die freilich nur bei wahrhaft großen, schöpferischen Meistern möglich ist, wie auf sicheren Strand flüchtet. Und mit Recht: in weiser Beschränkung läßt sich auch dann noch sehr Tüchtiges leisten, wenn die Kräfte der Erfindung und Ausführung für große, natürlich nicht räumlich sondern durch ihr geistige Bedeutung und durch geniale Beherrschung der Formen große Werke nicht ausreichen. Meist am Bauerngenre haftet Dielmann, während sich Burger zu bedeutender Kraft in der Landschaft sowie im Bauernbild nach Art der Niederländer erhebt. Er versteht sich auf ein treffliches Kolorit und ist ganz besonders glücklich in den Beleuchtungseffekten seiner Intérieurs, wie wenn er einen Schuster oder Schlosser in der Werkstatt, eine arbeitende Frau im Zimmer malt. Es scheint, daß auch außerhalb Frankfurt eine gerechtere Würdigung dieser in ihrer Art hervorragenden Kraft eintritt: die Ausstellung zeigt die Radirung von Eißenhardt nach der Farbenskizze für das von der Nationalgalerie bestellte Bild Burgers: „Der alte Markt“. An Dielmann und Burger schließt sich die Cronberger Kolonie an, die sich nicht immer über die Einseitigkeit zu erheben vermag und in ihrer Abgeschlossenheit sich allzuleicht der siegesgewissen Sicherheit überläßt, als ob

hinter den Bergen keine Leute mehr wohnten. Auch Schreyer, der berühmte Pferdemaler, von welchem die Ausstellung eine bedeutende Zahl trefflicher Werke enthält — wir heben die „Wallachischen Pferde", „Dragoner im Walde", „Türkischer Reiter", „Die Abendlandschaft mit totem Pferd" hervor, wo überall zugleich die landschaftliche Stimmung vortrefflich zum Charakter des Themas paßt, — auch Schreyer wohnt zuweilen in Cronberg; aber er weiß sich von der Einseitigkeit fern zu halten. Sein ständiger Aufenthalt ist Paris, und so bleibt er in stetiger Berührung mit den Schöpfungen eines unablässig wirkenden und vielseitig anregenden reichen Kunstlebens: das hält den Künstler frisch und bewahrt ihn vor frühzeitigem Abschluß. Wir bedauern es daher sehr, daß der talentvolle Emil Rumpf, welcher wie Schreyer Pferdemaler ist, sich schon als junger Maler in die enge Cronberger Welt zurückzieht, statt wie sein Vorbild in die Welt zu ziehen, auf Reisen Studien zu machen, den unendlichen Reichtum von Natur und Leben, die Mannichfaltigkeit ihrer Erscheinung in sich aufzunehmen und daneben auch kennen zu lernen, was andere schaffen. Die Folge wird ein Stehenbleiben in einer bestimmten Manier sein, aber kein stetes lebendiges Fortschreiten. Von Landschaftern aus dieser ältern Generation nennen wir außer dem bereits 1878 verstorbenen trefflichen Eduard Wilhelm Pose die beiden etwa gleichalterigen Jakob Maurer und Adolf Höffler, bei welchen, wie sodann noch stärker bei dem größten Teil der Generation aus den dreißiger und vierziger Jahren, schon ein neuer Einfluß zu wirken beginnt: die belgischen Koloristen hatten eine mächtige Bewegung zu Anfang der vierziger Jahre hervorgerufen, und die Frankfurter Künstler, die älteren an der Spitze, begnügen sich nicht mehr mit Düsseldorf, sondern lenken ihre Studienreisen nach den Niederlanden, die jüngeren studiren gern in Antwerpen, bis dann allmählich das gleichfalls mehr und mehr nach der koloristischen Seite hin gravitirende München die jungen Künstler anzieht, wo der längere Zeit nach Frankfurt gehörende Wilhelm Lindenschmit, hier durch die „Gründung des Jesuitenordens" vertreten, noch wirkt. Von den Porträtisten treten aus der älteren Generation Winterhalter, Winterwerb und der noch eifrig thätige Göbel hervor; von letzterem rührt das Porträt des alten Jügel her, das, von Eißenhardt radirt, der Selbstbiographie Jügels „Das Puppenhaus" beigegeben und dadurch allgemeiner bekannt geworden ist. Speziell nach München gehört ganz besonders Eugen Klimsch, der außer einer Reihe interessanter Genrescenen in holländischer Art und zwei Porträts eine Anzahl Miniaturen von liebenswürdiger Erfindung und jener wunderbaren Zartheit der Ausführung ausgestellt, wie sie nur einer ungewöhnlichen Sicherheit der Hand verbunden mit feinem Geschmack möglich ist. Als eigenartige Erscheinung durch Bildungsgang und Leistungen tritt noch Peter Becker mit seinen trefflichen Aquarellen hervor, für die er sich abseits von der Schulweisheit eine eigene Art gesucht hat, ferner der durch sein Skizzenbuch allbekannt gewordene Albert Hendschel, der nach pikantem Farbenreiz strebende Viktor Müller, sowie der in Erfindung und Farbenwirkung gleich seltsame Hans Thoma: vielleicht gährt der Most noch aus und giebt dann noch einen trefflichen Wein; endlich Karl Theodor Reiffenstein, der tüchtige Aquarellist, dem Frankfurt eine treffliche Sammlung von Ansichten und besonders architektonischen Erinnerungen an seine frühere Zeit verdankt.

Wir haben hier einige Hauptmomente hervorgehoben, in denen ein Zusammenhang der Frankfurter Malerei mit der Entwickelung unserer Kunst überhaupt sich deutlich zeigt. Nach unserer Ansicht hätte dieser Gesichtspunkt bei der Lokalausstellung als der maßgebende vorwalten müssen; sie hätte dann ein erhöhtes künstlerisches und wissenschaftliches Interesse geboten. In der Anordnung haben wir nichts derart entdecken können. Diese ist, soweit es die äußeren Verhältnisse der Bilder gestatten, eine möglichst die zeitliche Aufeinanderfolge einhaltende. Soll das Kunstwerk als einzelnes gelten, als welches es gedacht ist, so gehört es nicht in eine allgemeine Ausstellung, sondern in einen gesonderten Raum. Soll aber eine solche Ausstellung gemacht werden, so muß gerade durch Nebeneinanderstellung der einzelnen Werke der Faden enthüllt werden, an welchem das einzelne Werk in das große Ganze sich einreiht. Nur darin besteht der bleibende Wert der Ausstellung, der auch noch fortdauert, wenn die zufällige Zusammenkunft längst wieder aufgelöst ist. Wie bei einer gut geleiteten Galerie gehört der kunstwissenschaftliche Gesichtspunkt in den Vordergrund, der dann seinen Kompromiß mit dem ästhetischen zu schließen hat. Deswegen gehört auch an die Spitze einer Galerie eine kunstwissenschaftliche Kraft, wie dies bei den großen Sammlungen immer mehr und mehr zur Geltung kommt.

Die Architektur war von vornherein ausgeschlossen worden, da der genügende Raum nicht zur Verfügung stand, damit aber auch eine gerade in den letzten zwanzig Jahren höchst bedeutend sich gestaltende Seite des Frankfurter Kunstschaffens. Nur mit den Plänen Madern Gerteners ist eine Ausnahme gemacht worden: sie zeigen die Kuppelspitze unseres Pfarrturms und einige Tabernakel für den Dom in sieben Blättern. Gertener arbeitete in Frankfurt 1399—1432.

Bei der Plastik war mit ganz wenig Ausnahmen nur die Gegenwart vertreten, ohne daß aber ein genügender Überblick über deren Wirken gegeben worden wäre. Dies

gilt namentlich von den verstorbenen Zwerger und Eduard Schmidt von der Launitz. Von den Lebenden erwähnen wir die Porträtarbeiten von Nordheims, der auch als Stempelschneider Hervorragendes geleistet hat: hiervon zeugen die Frankfurter Münzen 1857—1866. Ferner Kaupert, dessen ideale Richtung in seinen früheren Werken sich zeigt, während hübsche Genrefiguren verstehen lassen, wie dieser Künstler in neueren Werken, wie in den für die Basilika in Trier ausgeführten Figuren von Christus und den Evangelisten Matthäus und Markus, zu einer mehr realistischen Auffassung übergehen konnte. Von Karl Rumpf, welcher an der idealen Richtung festhält, sehen wir das Modell zu der Gruppe im nördlichen Giebelfeld des Opernhauses und von neueren Arbeiten die sehr schöne Iphigenia. Im Porträtfach zeichnet sich Friedrich Schierholz aus, von dem wir die trefflich gelungene Büste Schopenhauers hervorheben, in welcher der Künstler bei vollkommener Porträtähnlichkeit und realistischer Treue den geistvollen Ausdruck des Philosophen sicher zu erfassen wußte.

Bei einer Ausstellung von 1838 Nummern konnte es uns selbstverständlich nur darauf ankommen, einzelne charakteristische Punkte hervorzuheben, und wir mußten vieles Tüchtige dem Namen nach unerwähnt lassen. Wir glauben hierzu aber umsomehr berechtigt zu sein, als die Ausstellung eigentlich neue Werke nur in ganz verschwindender Zahl gebracht hat. Es kam also nicht auf die Würdigung einzelner Leistungen, sondern der Richtungen an, wie sie in hervorstechender Weise, als den Gesamtcharakter der Kunstwirksamkeit in Frankfurt bildend, uns in der durch die Ausstellung gegebenen Zusammenfassung entgegentreten und sich an einzelne Namen vorzugsweise anheften. Eine in dieser Beziehung gewonnene Klarheit kann für das förderliche Gedeihen des Kunstlebens nur von gutem Erfolge sein. Denn auch in der praktischen Kunst ist es ebenso wie anderswo: die Erkenntnis, wo man steht, ist die erste Bedingung zum Weiterkommen. Wenn aber die Ausstellung jedem, der teil genommen hat, klar und deutlich gesagt hat, wo er im Verhältnis zu gegenwärtigen und früheren Mitstrebenden steht, was nur durch Gegenübertreten, nicht durch Abschließung geschehen kann, so hat sie ihren Zweck erreicht und die wahrlich nicht geringe Last und Sorge der Veranstalter der Ausstellung ist reichlich belohnt. V. V.

Nekrologe.

Friedrich Hitzig †. Am 11. Oktober hat das Kunstleben Berlins einen schweren Verlust erlitten. Mitten aus einer Thätigkeit heraus, die durch die Kränklichkeit der letzten Jahre keine Unterbrechung erfahren hatte, wurde uns Georg Heinrich Friedrich Hitzig durch den Tod entrissen, ein Siebziger zwar, aber noch ein Mann in der Fülle seiner geistigen Kraft, ein Künstler, dem die schöpferische Phantasie noch nicht ihren Dienst versagte. Eben erst hatte er eine überaus schwierige Aufgabe, den Umbau des Zeughauses zu einer Ruhmeshalle, mit seltenem Takt gelöst und dem Innern eine Gestalt verliehen, welche dem monumentalen Charakter der Fassaden entspricht. Das große Polytechnikum an der Weichbildgrenze Berlins, hart vor Charlottenburg, war kurz vorher unter Dach gekommen und der Erweiterungsbau der Börse eben in Angriff genommen worden, als der Tod einer von den glänzendsten Erfolgen begleiteten Thätigkeit ein Ziel setzte. Am 14. Oktober bewegte sich ein imposanter Leichenzug von der königl. Kunstakademie, in welcher die Trauerfeier stattfand, an der Ruhmeshalle und der Börse, dem ersten und letzten Monumentalbau Hitzigs, vorüber nach dem Dorotheenstädtischen Kirchhof, auf welchem Schinkel beerdigt ist und wo auch einer seiner genialsten und berufensten Nachfolger seine letzte Ruhestätte finden sollte.

Hitzig wurde am 8. April 1811 in Berlin geboren, als der Sohn des bekannten Kriminalisten und Litterarhistorikers Eduard Hitzig, dessen geselliges Haus Jahrzehnte lang den Mittelpunkt des schöngeistigen Berlins bildete. E. T. A. Hoffmann, Wilibald Alexis (Häring), Zacharias Werner und Chamisso gehörten zum Kreise der engeren Freunde, deren anregender Verkehr nicht ohne Einfluß auf den sich schnell entwickelnden Knaben blieb. Schon mit 17 Jahren konnte er nach Absolvirung der Gewerbeschule das Feldmesserexamen machen und seine Studien auf der Bauakademie fortsetzen, zu einer Zeit also, wo Schinkel im Zenith seines Schaffens stand und bestimmend auf die Stil- und Geschmacksrichtung der jüngeren Architektengeneration einwirkte. Unter seiner Leitung nahm Hitzig am Bau der neuen Sternwarte teil und beendigte dann seine Studien auf dem Gebiete des Hochbaues und der schönen Architektur, so daß er nach einer Reise nach Paris 1837 die Baumeisterprüfung mit Ehren bestehen konnte. Entgegen den bestehenden Usus trat er jedoch nicht in den Staatsdienst, sondern etablirte sich mit Eduard Knoblauch († 1865) als Privatbaumeister. Er fand bald Gelegenheit, eine umfangreiche Thätigkeit in Berlin und außerhalb zu entwickeln. Was er in Berlin im Privatbau geschaffen hat, ist für letzteren bahnbrechend und epochemachend geworden. Durch Schinkels malerischen Sinn inspirirt, brachte er das landschaftliche Element mit der Architektur dergestalt in Verbindung, daß die letztere durch das erstere beeinflußt und die eine mit dem andern zu einem gefälligen Ganzen vereinigt wurde. So enstanden nach und nach in der Bellevue-, Lenné-, Viktoria-, Roon- und in der nach ihm benannten Hitzigstraße eine Reihe von Häusern, welche zwischen der ländlichen Villa und dem städtischen Wohnhause die glückliche Mitte halten. In der Eleganz der Ornamentik und der Vornehmheit der Gliederung dokumentirt sich der Charakter des letzteren, während die Belebung der Fassaden durch Erker, Balkone, Vorbauten und Freitreppen an die malerische Unregelmäßigkeit der Villenarchitektur erinnert. Die Vorgärten mit ihren Baumgruppen wurden in die Berechnung der malerischen Wirkung mit hineingezogen, und so bildete sich allmählich ein eigenartiger Stil heraus, der auch während der Folgezeit für das ganze Tiergartenviertel maßgebend wurde und bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

So hat Hitzig den Grund zu dem schönsten Stadtteile Berlins gelegt, der in seinem reichen Wechsel individueller Häuserphysiognomien in keiner zweiten Weltstadt seinesgleichen findet.

Ähnliche Vorzüge weisen Hitzigs städtische Wohnhäuser auf, wie z. B. das Haus des Bankiers Krause, das Gersonsche Wohnhaus und das Palais des Grafen Pourtalès. Ersteres und letzteres zeigen die Formen der französischen Renaissance, die Hitzig nur selten angewendet hat. An seinen Privatbauten waltet sonst der hellenisirende Klassizismus vor, dem er ein gefälliges, dem modernen Geschmack angepaßtes Gepräge zu geben wußte. In die erste Periode seines Schaffens, die durch eine 1857 nach Ägypten, Griechenland und der Türkei unternommene Reise äußerlich ihren Abschluß findet, fällt auch der Bau des Palastes Revoltella in Triest, bei welchem er seine Befähigung für eine monumentale Ausdrucksweise erproben konnte. In Berlin fand er erst 1859 dazu Gelegenheit, in welchem Jahre er als Sieger aus der Konkurrenz um ein neues Börsengebäude hervorging. Auch dieser Bau ist für die architektonische Entwickelung Berlins insofern von epochemachender Bedeutung, als er der erste Monumentalbau ist, dessen Fassaden in echtem Material (Sandstein) hergestellt sind, ein Vorzug, der Schinkels Werken nicht zu teil geworden ist.*) Die Lage des Baugrundes gestattete Hitzig nicht, in der äußeren Gestaltung des Gebäudes den Charakter der Börse zum Ausdruck zu bringen. Er begnügte sich damit, eine wirkungsvolle Palastfassade zu entwickeln, und das ist ihm durch Anordnung einer durch zwei Geschosse gehenden Säulenreihe in vollem Maße gelungen. Viel klarer und energischer kommt die Bestimmung des Gebäudes in der Reichsbank zum Ausdruck, wo ein schräg gestellter Sockel aus dunkelgrauem, belgischen Kohlenkalkstein schon nach außen hin die Sicherheit der Tresors gegen Feuer und Einbruch andeutet. Aus der Hauptfassade tritt ein von einem Triglyphenfries gekrönter Mittelrisalit heraus, welches durch acht korinthische Säulen im oberen Geschoß gegliedert wird. Die mit roten und gelben Backsteinen verblendeten Flächen verbinden sich mit dem gelblichen Sandstein der Architekturteile zu einer ernsten Farbenharmonie, welche der Grundstimmung des Ganzen entspricht. Vor der Vollendung der Reichsbank, die in das Jahr 1877 fällt, hat Hitzig auch das provisorische Reichstagsgebäude mit Benutzung vorhandener Gebäude der Porzellanmanufaktur geschaffen. Der Ruhmeshalle und des Polytechnikums haben wir schon gedacht.

Hitzig war Geh. Regierungs- und Oberbaurat, Ritter des Ordens pour le mérite und seit 1875 ununterbrochen Präsident der königl. Akademie der Künste. Es war ihm vergönnt, einen wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung der baulichen Physiognomie Berlins zu gewinnen, und diesem Einfluß ist es mit in erster Linie zuzuschreiben, daß sich Berlin im Laufe des letzten Jahrzehnts nach langem Ringen mit widrigen Verhältnissen zu einer der schönsten Städte des Kontinents entwickelt hat. Bank und Börse sind die dauernden Denkmale seines Ruhms.

Adolf Rosenberg.

*) Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß kürzlich beschlossen worden ist, die Fassade des Schinkelschen Schauspielhauses im nächsten Jahre mit Sandstein zu verblenden.

Friedrich Erhardt, Porträtmaler in Stuttgart, starb daselbst nach langen Leiden den 20. September 1881. Er wurde in Winterbach in Württemberg 1825 geboren, erhielt seine erste Ausbildung in Berlin, dann aber hauptsächlich in Stuttgart, wo sich bald der Hofmaler Gegenbaur für ihn interessirte, der ihn bei den Fresken im Residenzschloß verwandte und ihn mit Aufträgen für die königlichen Lustschlösser Rosenstein und Wilhelma betraute. Erhardt gehörte bald zu den meist beschäftigten und beliebtesten Porträtmalern in Stuttgart. Er malte wiederholt die Bildnisse der Könige Wilhelm und Karl und der Königinnen Pauline und Olga von Württemberg, sowie anderer Glieder der königlichen Familie und der Aristokratie, die viele Anerkennung fanden. Der König ehrte seine Verdienste durch die Verleihung der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und 1876 durch die Ernennung zum Hofmaler. Seit mehreren Jahren leidend, konnte er sich in der letzten Zeit nur noch wenig seinem Beruf widmen. Seine Bildnisse zeichnen sich durch große Ähnlichkeit, gute Auffassung, klare Farbung und äußerst sorgfältige Ausführung aus.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

R. B. **Picks „Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands"**, welche seit einer Reihe von Jahren im Verlage der Fr. Lintzschen Verlagshandlung in Trier erscheint, wird vom 1. Januar 1882 ab unter dem Titel „Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst", unter der Redaktion von Dr. Hettner in Trier und Dr. Lamprecht in Bonn in demselben Verlage herausgegeben werden. Sie hat, gegenüber den vielen provinzialgeschichtlichen Zeitschriften, welche sich mit der Publikation lokaler Stoffe beschäftigen, sich zur Aufgabe gestellt, der wissenschaftlichen Behandlung des veröffentlichten Stoffes eine Stätte zu bieten, die Geschichte Westdeutschlands auf dem Hintergrunde der allgemeinen Geschichte darzustellen, um damit auch die Sympathien des größeren Publikums für die Provinzialgeschichte zu gewinnen. Daneben wird sie auch ferner dem Lokalhistoriker alle für seine Arbeiten notwendigen Notizen aus der Forschung der Gegenwart übermitteln und über Entdeckungen bisher unbekannter Denkmäler berichten.

S-B. Die diesjährige Ausgabe des **Weimarer Radirvereins**, welche demnächst erscheint (Weimar, Kraus), übertrifft die vorjährige in vieler Beziehung und ist ganz geeignet, zu zeigen, wie lebensfähig das von den Niederländern Willem Linnig sen. und Prof W. Linnig jun. gegründete Unternehmen ist. Diese beiden Maler, von welchen der letztere als Lehrer an der großherzoglichen Kunstschule wirkt, sind als Radirkünstler speziell in Belgien sehr bekannt und geschätzt. Auch unsere Abonnenten werden sich des von uns im Frühjahr dieses Jahres gebrachten Porträts Fr. Prellers von Linnig jun. gerne erinnern. Wie nicht anders zu erwarten stand, sind die beiden Radirungen, welche die Genannten zu der 14 Blatt starken Sammlung lieferten, die technisch vollendetsten der ganzen Edition. — Mit weiteren, anerkennenswerten Beigaben beteiligten sich an Landschaftern: Prof. Hagen, Fritz von Schennis, Prof. Arndt, Weichberger, Baron von Gleichen-Rußwurm; an Tiermalern: Dir. Prof. Brendel mit einer ungemein kräftigen, wirkungsvollen Leistung und sein kürzlich mit goldener Medaille prämiirter Schüler Hans W. Schmidt. — Außer den beiden Linnigs ist unter den Blättern mit figürlichen Kompositionen noch Woldemar Friedrich, der bekannte Illustrator, zu nennen. Der Gesamteindruck, den die Publikation macht, ist ein recht guter. Das Werk ist mit starken Untersatzkartons fein ausgestattet und der von Brockhaus in Leipzig besorgte Abdruck der Platten ist als durchaus geglückt zu bezeichnen.

Der Kunsthändler **Franz Meyer** in **Dresden** hat seinen 7. Kunstlagerkatalog soeben erscheinen lassen, welcher Sammlern von Radirungen neuerer Meister willkommen sein wird, da er in 1689 Nummern sowohl durch die darin vertretenen Meister als auch durch die reiche Auswahl ihrer besten Werke selbst großen Sammlungen Gelegenheit bietet, ihre Lücken auszufüllen. In der Regel stehen Arbeiten lebender oder kurz verstorbener Künstler in mäßigeren Geldpreisen als die der alter Meister, was sich leicht erklären läßt. Aber auch die Künstler unserer Zeit werden einmal alt genannt werden, und dann wird manches Blatt eine wesentliche

Preissteigerung erfahren. Nicht nur die Anzahl der Künstler, welche in dem Meyerschen Kataloge vertreten sind, ist eine sehr respektable, sondern von mehreren derselben und gerade von den besten findet sich auch ein überaus reiches Verzeichnis der Werke, die sie geschaffen. So haben folgende Künstler ein besonders reiches Kontingent ihrer Ätzarbeiten gestellt: die beiden Achenbach, Jakob Becker, H. Bürkner, Calame, W. Camphausen, J. C. Erhard, F. Ezdorf, L. Friedrich, J. Führich, L. E. Grimm, Th. Hosemann, Ch. Jacque, M. Jaroczynski, Klein, J. und W. Kobell, A. Menzel, E. Neureuther, R. v. Normann, P. G. van Os, Fr. Preller, J. C. Reinhart, L. Richter, J. W. Schirmer, A. Schrödter, M. v. Schwind, Sonderland u. a. m. Der Katalog giebt uns Gelegenheit, noch eine besondere Seite desselben zu betonen. Wir haben über 120 Blätter gezählt, welche Illustrationen zu Gedichten verschiedener Dichter abgeben. Es ist immerhin interessant zu erfahren, wie des Dichters Wort in des Künstlers Phantasie Form und Gestalt gewinnt und wir haben uns stets gewundert, daß noch kein Sammler darauf verfallen ist, Kunstblätter von diesem Gesichtspunkte aus zu sammeln. Gewiß besäße eine solche Sammlung ein eigentümliches Interesse und die im Kataloge Meyers verzeichneten Blätter dieser Art gäben einen guten Grundstock ab. — Auch die zweite Abteilung des Katalogs (Aquarelle und Handzeichnungen neuerer Meister) enthält viel Treffliches und wir empfehlen die hier beschriebenen 151 Nummern einer näheren Durchsicht. J. E. W.

Vermischte Nachrichten.

□ Aus den Wiener Ateliers. Überaus lebhaft ist die Thätigkeit, welche sich gegenwärtig im Atelier Viktor Tilgners entfaltet. Nicht nur viele Aufträge im Porträtfach, sondern auch solche zu größeren monumentalen Arbeiten wurden dem Künstler in letzter Zeit erteilt. So hat Tilgner im Auftrage seiner Majestät des Kaisers von Österreich eine Brunnengruppe modellirt, welche zur Zierde eines großen freistehenden Bassins vor dem kaiserlichen Schlosse zu Ischl bestimmt ist. Die äußerst reizvolle Komposition zeigt in der mittleren Gruppe vier Putten, die sich auf einer felsigen Erhöhung um einen großen Fisch spielend bewegen; dieser hat seinen Kopf nach aufwärts gekehrt und wird den mittleren Strahl des Springbrunnens entsenden. Zu beiden Seiten soll je eine kleine Gruppe sich anschließen, gebildet von einem Fisch und einer Kinderfigur. Das Ganze ist zur Ausführung in weißem Laaser Marmor bestimmt, mit Ausnahme der Felsen in der Mittelgruppe. Die Felsen sollen aus dunklerem Sandstein hergestellt werden. Vorbereitet wird schon das Thonmodell in der für die Ausführung bestimmten Größe, welche für eine Kindergestalt etwa 1,3 Meter betragen wird. Eine zweite monumentale Aufgabe ward Tilgner in dem Denkmal des im Laufe des Jahres verstorbenen Herzogs August von Sachsen-Koburg-Gotha zu teil. Der Herzog soll, so lautet der Auftrag, als ungarischer General in adorirender Attitude dargestellt werden. Tilgner hat einstweilen eine kleine Skizze gefertigt. Diese zeigt den Herzog, wie er sich mit dem rechten Knie auf ein Polster niedergelassen hat, welches auf einer kleinen Erhöhung von zwei Stufen liegt. Das linke Bein ist leicht gebeugt. Das emporgerichtete Antlitz und die auf die Brust gelegte Rechte verleihen der Figur noch bestimmter den Charakter der Andacht. Die Linke hält den Kalpak zur Vervollständigung der vorgeschriebenen Uniform. Ein Engelchen von anmutigster Bewegung hält zur Rechten des Herzogs ein Schild, welches auf dem Polster aufsteht und für die Aufnahme des herzoglichen Wappens bestimmt ist. Ein mehrfach in Falten gelegter Teppich belebt die Stufen, auf welchen zunächst das Ganze aufgebaut ist. Die Figuren sollen in Lebensgröße in Carraramarmor ausgeführt werden. Beim Sockel wird dunkles Material in Anwendung kommen. Im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums hat Tilgner eine Büste Weyprechts, des Nordpolfahrers, modellirt, welche aus Laaser Marmor in $2\frac{1}{2}$ Lebensgröße gemeißelt wird. Man ist gegenwärtig mit der Anfertigung des Thonmodells beschäftigt. Die Skizze zu einem Postament für diese Büste zeigt eine Säule im Geschmack der Renaissance, deren Schaft unten links und rechts mit Schiffsteilen verziert ist, an der Vorderseite ein ovales Schild für die Inschrift trägt und oben durch ein Gehänge von Blättern, Blumen und Bändern belebt wird. — Schon der Vollendung entgegen geht die Kolossalfigur des Rubens, die zum Schmuck des erweiterten Wiener Künstlerhauses bestimmt ist. Der berühmte Meister steht aufrecht vor uns, unbedeckten Hauptes, und stemmt die Rechte, welche den breitkrämpigen Hut hält, in die Seite; die Linke, in eleganter Geberde ein wenig erhoben, hält die Handschuhe. Das Kostüm ist das historische, ein Degen, eine Ordenskette bilden sein Beiwerk. Hinter der Figur links sehen wir eine reichverzierte kleine Säule, an welcher die Palette angebracht ist. Tilgner hat für die Figur des Rubens die Selbstbildnisse des Meisters in Wien und München zu rate gezogen. — Neben diesen größeren Aufträgen beschäftigen den Bildhauer noch viele Porträtbüsten: Baron Haymerle, Baron Wertheim, Frau Hermine Wasserburger, Frau Hoffekretär Mittag, Herr und Frau Mauthner von Markhof und Dr. A. Fuchs sind die Personen, welche Tilgner in letzter Zeit modellirt hat. Erregt schon die Menge dieser Arbeiten, über deren Vollendung wir späterhin Bericht erstatten werden, unser Staunen, so wird dieses noch erhöht, wenn wir berücksichtigen, daß unser Register noch nicht vollständig ist; auch im österreichischen Museum (Saal XI) finden wir seit einiger Zeit eine Reihe von reizenden Arbeiten Tilgners ausgestellt. Unter diesen fällt besonders die Porträtstatuette einer jungen Dame im Kostüme des Empire auf. Eine anmutige Frauengestalt ist auf einem niedrigen Stuhle sitzend dargestellt; die Hände, deren eine ein Rosengewinde hält, sind auf den Schoß gesunken. Die mit niedlichen Schuhen bekleideten Füße sind ein wenig gekreuzt.

G. Münster, 17. Oktober 1881. Die Einwohner unserer Stadt sind in eine gewisse Aufregung dadurch versetzt, daß vor drei Tagen seitens des Ministers der Abbruch des St. Lambertiturmes anempfohlen und bereits heute mit der Abnahme des Hahns und der sonstigen Verzierungen, die den Helm schmückten, der Anfang gemacht wurde. Der Abbruch soll vorerst die beiden oberen Stockwerke umfassen, wodurch leider unsere alte Stadt wieder um eine Zierde ärmer wird, da gerade diese beiden Stockwerke mit ihrer Kuppelauflösung eine prachtvolle harmonische Gliederung aufzuweisen haben. Hiermit werden zugleich die welthistorischen eisernen Körbe, welche einst die Gebeine der Wiedertäufer bargen und mit diesen vor 350 Jahren an der Südseite des Turmes aufgehängt wurden, verschwinden. Der Grund des so schleunigen Abbruches wird gesucht in den morschen und zugleich schwachen Fundamentmauern. Alte Risse, denen sich in der jüngsten Zeit neuere zugesellt haben, durchziehen das Mauerwerk und einer der alten Risse soll sich neuerdings um 8 Millimeter geweitet haben. Vor mehreren Jahren wurden die Architekten Rincklake, Hertel und Güldenpfennig beauftragt, Projekte zu einem neuen Lambertiturme auszuarbeiten, die zu besagter Zeit einige Wochen in der Pfarrwohnung ausgestellt waren. Man hat seitdem nichts mehr davon gehört, bis vor einiger Zeit von seiten des Kirchenvorstandes ein an den Minister gesandter Plan, welcher vom Architekten Hertel herrührte, unrevidirt zurückgeschickt, dagegen ein Plan des Architekten Nordhoff, der sich enger an die vorhandenen Formen anschließt, sich auch in der Bürgerschaft vielseitigen Beifall erwarb, vom Ministerium als „beachtenswerte Grundlage" für den Wiederaufbau des Turmes empfohlen wurde. Infolge dieser Vorgänge hat sich nun ein Baukomité, bestehend aus Mitgliedern des Kirchenvorstandes, einigen Magistrats- und Gemeindemitgliedern, gebildet, welche den obengenannten Architekten Hertel als sachkundiges Mitglied zugezogen haben.

⊙ **Staatsaufträge.** Die Bildhauer Max Kruse in Berlin und Joseph Tüshaus in Düsseldorf haben von der Königl. Staatsregierung den Auftrag erhalten, zwei auf der akademischen Kunstausstellung in Gipsmodell befindliche Statuen in Marmor auszuführen. Die des ersteren stellt einen Marathonkrieger dar, der eilenden Laufs nach Athen die Siegesnachricht bringt, um dann tot zusammenzustürzen, die des anderen den Märtyrertod des h. Sebastian.

Das Moltke-Denkmal, welches Fritz Schaper für Köln geschaffen, wurde am 26. Oktober feierlich enthüllt und von seiten des Komités der Stadt Köln überwiesen. Auf einem

Sockel von schwedischem Granit erhebt sich das von der Lauchhammer Hütte in tadellosem Bronzeguß ausgeführte Standbild des greisen Kriegshelden inmitten des Laurentiusplatzes. Es mißt mit der Plinthe 2,83 Meter. Die Figur steht, mit ernstem, ruhigen Blick nach Osten schauend, da und hält in der einen Hand eine halbaufgeschlossene Rolle, während die andere sich über dieselbe legt.

Z. Kassel, 20. Oktober. Professor Friedrich Müller, der Nestor der hiesigen Künstler, feierte am 14. d. M. in seltener körplicher und geistiger Frische seinen 80. Geburtstag. Auch in der Künstlergesellschaft „Starenkasten", in welcher Prof. Müller allabendlich in gewohnter Weise zu präsidiren pflegt, wurde die Feier in würdiger Weise begangen.

Vom Kunstmarkt.

O. Stuttgart, im Oktober. Bei der am 12.—14. d. Mts. durch den Kunsthändler G. G. Gutekunst geleiteten Auktion der hinterlassenen Sammlung von Kupferstichen, Zeichnungen, Aquarellen ꝛc. des verstorbenen Architekten K. Beisbarth wurden trotz der schwachen Beteiligung zum Teil recht ansehnliche Preise erzielt; so gingen zwei Renaissancevasen darstellende Kupferstiche von G. Wechter auf 80 Mark, eine noch ziemlich defekte Originalradirung von Stuttgart aus dem Jahre 1592 auf 150 Mark; eine prachtvolle miniaturartig ausgeführte Aquarelle von Zanth, Zimmer in der Wilhelma mit Aussicht auf den Rothenberg, erreichte einen Preis von 165 Mark; ein den Hochaltar von Blaubeuren vorstellende, sorgfältigst und miniaturartig durchgeführte Aquarelle von Heideloff einen solchen von 400 Mark; hübsche Aquarellen von Peters hielten sich zwischen 15 und 40 Mark. Die Hülle und Fülle der Zeichnungen, Entwürfe, Pläne ꝛc. aus der Hand des zu Lebzeiten viel zu wenig erkannten Beisbarth zeugte für dessen enorme Arbeitskraft und Vielseitigkeit; und manches davon wäre würdig gewesen, den Staatssammlungen einverleibt zu werden, vor allem die herrlichen, meist aquarellirten Handzeichnungen der durch Beisbarth erbauten Villa Bohnenberger, welche auf 200 Mark gingen.

Von der Landauerschen Gemäldesammlung kam der noch vorhandene Rest am 18. und 19. Oktober in Stuttgart zur Versteigerung. Da derselbe fast nur aus Bildern untergeordneten Ranges und mit falscher Namensbezeichnung bestand, so war das Ergebnis ein ziemlich geringfügiges. Am besten bezahlt wurde ein angeblicher Paul Potter mit 2650 Mark, ein H. Sebastian von Domenichino mit 2530 Mark und ein Familienbild von Gonzales Coques mit 2000 Mark.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Haweis, H. R. The Art of Decoration. 428 p. 8. with Illustrations. (Berlin, W. H. Kühl.) 10 sh. 6 p.

Leighton, S. Suggessions in Design: a comprehensive Serie of original sketches in various Styles of Ornament, arranged for Application in the decorative and constructive Arts. With descriptive letterpress by S. Colling. 188 p. 4. (Berlin, W. H. Kühl.) Mk. 50. 80.

Müller, H. A., Biographisches Künstlerlexikon der Gegenwart. Die bekanntesten Zeitgenossen auf dem Gesamtgebiete der bildenden Künste aller Länder mit Angabe ihrer Werke. 8. 576 S. Leipzig, Bibliographisches Institut. (geb.) Mk. 6. —.

Musterbuch für Bildhauer. Eine Sammlung von Grabmälern, Kaminen, plastischen Ornamenten etc. aus allen Stilen. Stuttgart, J. Engelhorn. (Auf 25 Lieferungen à 8 Tafeln berechnet.) 1.—9. Lieferung. à Mk. 1. —

Zeitschriften.

L'Art. No. 355.
Le ministère des arts, von P. Leroi. — Les amateurs de l'ancienne France: le surintendant Foucquet, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Montorsier, Les chefs-d'oeuvre d'art au Luxembourg, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Chronique des Arts. No. 30.
M. le marquis Girolamo d'Adda, von L. Courajod. — Correspondance de Belgique. — Expositions rétrospectives de céramique, von Champfleury.

Deutsche Bauzeitung. No. 76—83.
Notizen von der Mailänder Ausstellung, von Luthmer. — Der Umbau des Zeughauses zu Berlin. — Das Münster zu Freiburg i. Br., von F. Adler. (Mit Abbild.) — Friedrich Hitzig †. — Das Wieland-Denkmal zu Biberach. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 292.
Collections Spitzer: Les cires, von S. Blondel. (Mit Abbild.) — La conservation et la restauration des monuments historiques, von P. Gout. — L'abondance, tableau du Louvre peint sous la direction de Raffael, von Paliard. (Mit Abbild.) — Une demeure seigneuriale au XIX siècle; le château de Chantilly et ses collections, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Études administratives: Les Salons et les Associations artistiques à l'étranger: Autriche-Hongrie, von M. Vachon. — Notice sur Jean-Jacques Caffieri par Alexander Lenoir, manuscrit inédit et annoté, von Vaillant. (Mit Abbild.) — Journal du voyage du cavalier Bernin en France, manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne, von M. de Chantelou. (Mit Abbild.)

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. No. 4.
Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen von Berlin u. Kassel. — Jan van Scorel, von Karl Justi. (Mit Abbild.); Verzeichnis seiner Gemälde, von L. Scheibler u. W. Bode. — Unbeschriebene Blätter des XV. bis XVII. Jahrhunderts im Kupferstichkabinet: Männliches Bildniss „El gran Turco", von F. Lippmann. (Mit Abbild.) — Die landgräfliche Porzellanmanufactur zu Kassel, von A. Lenz. — Raffaels Handschrift, von Herm. Grimm. — Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts, VII: Florenz, von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Raffaels h. Georg in St. Petersburg, von A. Schmarsow.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.
Lettres sur le Salon de Bruxelles. — Le véritable nom du maître de Liesborn Geert van Lon.

Kunst und Gewerbe. No. 10.
Das Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Die gewerblichen Fachschulen in Preussen. (Mit Abbild.) — Ehrengaben für das siebente deutsche Bundesschiessen. (Mit Abbild.) — Der Neubau des Kunstgewerbemuseums zu Berlin. — Die Sammlung der Stiche und Handzeichnungen in der königl. Galerie der Uffizien, von F. O. Schulze.

The Portfolio. No. 142.
The love-letter, drawn by G. D. Leslie. (Mit Abbild.) — Illustrations of Lancashire, X: The old churches and the old halls, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The amazons in Greek art, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — The elements of beauty in ships and boats, von P. G. Hamerton.

Revue des Arts décoratifs. No. 17 u. 18.
Pierre Puget, décorateur, von Rioux-Maillou. (Mit Abbild.) — La sculpture sur bois à Florence: le professeur Luigi Frullini, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Costumes et décors au théâtre: le décors d'Oedipe-Roi, von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Bulletin de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie: La septième exposition de l'Union, en 1882. — Bibliographie: les mémoires de Benvenuto Cellini. (Mit Abbild.) — Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts, von Ph. de Chennevières. — Les faïences lyonnaises au XVIII[e] siècle, von P. Brossard. (Mit Abb.) — Adrien Dubouché †. — Souscription pour une statue à M. A. Dubouché.

Inserate.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen. Beschrieben von **Friedrich Matz.** Nach des Verfassers Tode weitergeführt und herausgegeben von **F. von Duhn.** Gedruckt mit Unterstützung des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. Erster Band: Statuen, Hermen, Büsten, Köpfe. gr. 8. XVIII, 532 S. Pr. ℳ 12. Zweiter Band: Sarkophagreliefs. VIII, 484 S. Pr. ℳ 12. Eleg. geb. à Band Pr. ℳ 13.50. Dritter Band: Erscheint im November.

Das vorliegende, drei Bände umfasseude, seit 1868 in Arbeit gewesene Work giebt zum ersten Male eine wissonschaftliche Aufnahme der reichen und bisher nur sehr ungenügend bekannten Antikenschätze, welche in und um Rom im Privatbesitz zerstreut und sonst wie verzettelt sind. Die von der soustigen topographisch anordnenden Art ähnlicher Arbeiten abwechselnde sachliche Anordnung wird es bei dem ungemeinen Reichtum der vertretenen Monumeutklassen ermöglichen, dies Werk als ein bequemos Nachschlagebuch über den Formeu- und Vorstellungsschatz der hellenistischen nnd römischen Kunst und Zeit zu verwenden. Dio Möglichkeit praktischen Gebrauches in Rom ist durch topographische Register und Pläno gewährleistet.

Kunstauktion in Frankfurt a. M.

Donnerstag und Freitag, den 17. und 18. November, Vormittags 10 und Nachmittags 3 Uhr anfangend, werden im Gemäldesaal, alte Rothhofstr. 14a in Frankfurt a. M.

1. im Auftrage des Herrn Direktor Bernhard Blaue

eine ausgewählte Sammlung von Gemälden

berühmter niederländischer, deutscher und italienischer Meister, darunter guterhaltene Originalgemälde von J. Asselyn, D. v. Bergen, N. Berghen, P. Bruegel d. Ä. und d. J., Adr. Brouwer, N. de Bruyn, Joach. Buecklaer, Franz Ferg, J P. Gillemans, M. v. Helmont, M. J. Miereveld, A. v. Ostade, S. Ruisdael, D. Teniers d. Ä. u. d. J., O. v. Veen, D. Vinckebooms, J. Wynants, L Cranach, J. Rottenhammer, Mart. Hohenberg, Carlo Dolci, Fr. Furini, C. Maratti, G. Panini, G. Reni, Palma Vecchio.

2. daran anschließend, eine feine Sammlung von

125 Gemälden, alter und moderner Meister

unter ersteren: W. v. Bemmel, Franz Ferg, P. de Laer, S. Lingelbach, Melch. Lorch, J. de Momper, C. Pierson, D. Ryckaert, P. v. Somer, Swarts v. Gröningen, G. C. Urlaub, Casp. Schneider; unter den modernen vorzügliche Bilder: Heinr Bürkel, J. A. Koch, Moritz v. Schwind, Friedr. Preller, C. v. Rottmann, Ed. Schleich, Franz Defregger, Gabriel Max, A. de Letie, R. Beyschlag, C Bertsik, A. Braith, J. Chelminski, P. Delcour, C. Ebert, Aug Fink, Jak. Gaißer, M. Knytenbrouwer, A. Lier, C. Millner, C. Spitzweg, A. Stademann, Fr. u. L. Voltz, H. Zügel öffentlich meistbietend versteigert.

Beschreibende Kataloge sind zu beziehen durch den

Auktionator **R. Bangel.**

E. A. Seemanns Verlagskatalog von 1881

mit speciellen Inhaltsangaben über die von W. Unger u. A. hergestellten Galeriewerke (Cassel, Braunschweig, Städel'sches Institut, Wiener Akademie), über die Einzeldrucke der Kunstblätter aus früheren Jahren der Zeitschrift für bildende Kunst etc. etc. ist durch jede Buchhandlung und auch direkt **gratis** zu beziehen.

Für Kunstfreunde!

In einigen Tagen wird bei mir ausgegeben:

Kunst-Lager-Katalog XII.,

enthaltend: Kupferstiche und Radirungen.— Holzschnitte.—Kupferwerke und Kunstbücher.

Übersendung auf Verlangen per Post gratis.

Leipzig, 20. Oktober 1881.

Alexander Danz,
Gellert-Strasse 2.

Demnächst kommt zur Versendung:

Kunstlager-Katalog Nro. 4.

Ein sehr reiches Werk des
Joh. Ad. Klein,
aus dem Nachlasse
des bekannten Kunstkenners, Auktionators
J. A. Börner in Nürnberg.

Katalog Nr. 5 (Arbeiten div. Meister aus dem XIV. bis Anfang des XIX. Jahrh.) befindet sich in Vorbereitung.

Interessenten auf Verlangen gratis und franco zu Diensten.

Regensburg. **Alfred Coppenrath's** Antiquariat.

Antiquar **Kerler** in **Ulm** kauft
Naglers Künstler-Lexikon. (4)

Alte Gemälde

der Holländischen Schule.

Galerie Bierens,

gegründet im XVII. Jahrhundert:

Backhuysen, Berghem, Peter de Hooghe, Metzu, Adrien van Ostade, Slingeland, Sorg, Griffier, Adr. van de Velde u. s. w.

Moderne Gemälde

von Brillouin, Calame, Castan, Fichel, Girardet, Jacque, B. C. Koekkoek, Schelfhout, Springer, Neyrassat u. s. w.

Versteigerung zu Amsterdam bei **Frederik Muller & Co.,** 15. November 1881.

Historischer Bilderatlas

oder

Sammlung von Einzelblättern zur Cultur- und Staatengeschichte vom 15. bis in das 19. Jahrhundert.

Versteigerung zu Amsterdam bei **Frederik Muller & Co.,** 21. November 1881. (4)

Museo del Prado in Madrid

von

Braun & Co.

Die drei ersten Lieferungen à 50 Blatt der Photographien nach Gemälden aus dem

Museo del Prado in Madrid

direkt nach den Originalen aufgenommen und in unveränderlichem Kohleverfahren ausgeführt von Ad. Braun & Comp. in Dornach, gebe ich einzeln, oder auch zusammen, auf Wunsch für kurze Zeit zur Durchsicht und empfehle dieses herrliche, von der Kritik einstimmig als unerreicht dastehende Werk allen Kunstfreunden angelegentlichst. Kataloge und Prospekte gratis. (2)

Leipzig,
Querstraße 2, I. Hochachtungsvoll
Hugo Grosser,
Kunsthandlung.
Vertreter von Ad. Braun & Co. in Dornach.

Kunstfreunden

steht mein soeben erschienener

Kunstlager-Katalog VII,

eigenhändige Arbeiten neuerer Künstler (Radirungen, Zeichnungen, Aquarelle 2c. 1840 Nummern) enthaltend, auf Verlangen gratis und franko zu Diensten.

Dresden, 6. Oktober 1881.

(3) **Franz Meyer,** Kunsthändler,
Seminarstraße 7.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. November



Nr. 4.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Ende Oktober 1881.

Die Wiener Künstlergenossenschaft hat die Wintersaison unter einem für ihre Kasse sehr günstigen Stern begonnen. Auf Anton Werners Berliner Kongreßbild folgte die Ausstellung der Werke Wereschagins, die noch in höherem Grade als jenes vielbesprochene Gruppenporträt der europäischen Staatsmänner die Masse des Publikums anzuziehen imstande sind. Die Kunst im vollen und edelsten Sinne geht freilich bei beiden ziemlich leer aus, wenn auch die Ausstellung des höchst begabten Russen ungemein viel des Interessanten darbietet.

Über das Wernersche Bild hat sich ein Berliner Berichterstatter bereits bei dessen erstem Bekanntwerden in diesem Blatte geäußert (Kunst-Chronik, 1881, Nr. 30). Wir können ihm in allen wesentlichen Punkten beipflichten. Was Werners Gemälde vorteilhaft auszeichnet und auch seine Wirkung auf die große Mehrzahl der Beschauer wohl vornehmlich erklärt, ist eine gewisse plastische Kraft der Darstellung, welche den Gestalten Rundung und äußeres Leben verleiht: eine Eigenschaft, wie wir sie bei gut gemalten Panoramen zu finden gewohnt und dort auch in erster Linie zu verlangen berechtigt sind. In der Perspektive dagegen finden sich auffallende Mängel; bei mehreren Figuren des Mittelgrundes vermißt man die ihrer Stellung im Bilde entsprechende Abtönung; das Selbstporträt des Malers ist in eine viel zu weite Ferne gerückt. Aber die Hauptmängel des Ganzen sind geistiger Natur: es fehlt an jeder tieferen Auffassung des Moments und der handelnden Persönlichkeiten; man kann sich keine gewöhnlicheren Bildnisse bedeutender Männer denken, als sie Werner hier geliefert hat. Dasselbe gilt von den gleichzeitig ausgestellten Porträtstudien, an denen die Originalunterschriften der Dargestellten das Interessanteste sind.

Von einem viel geistigeren Reiz, teilweise nur von einem allzu starken, sind die Werke W. Wereschagins. Dieser russische Künstler, welchem ein bedeutender Ruf voraufging, hatte hier bisher, soviel wir uns erinnern, niemals ausgestellt.*) Jetzt hat er mit einem Schlage eine Popularität errungen und einen Massenerfolg erzielt, welcher, selbst Makarts Triumphe mitgerechnet, in der Geschichte des Künstlerhauses kaum seinesgleichen gefunden haben dürfte. Was er bietet, ist allerdings auch mehr, als ein Künstler sonst auszustellen pflegt: es sind nicht nur seine Werke, es ist sein ganzer Atelierschmuck, ein förmliches Museum von Waffenstücken aller Art, Schmucksachen, kostbaren Teppichen, Kostümen u. dgl., womit der Künstler die Säle und den Treppenraum des Künstlerhauses ausgestattet hat. Die Anordnung zeugt von dem feinsten Geschmack: jeder Teil kommt zu entsprechender Geltung, auch das kleinste Fleckchen ist ausgenutzt, und doch herrscht nirgends Überladung. Im Mittelsaal und in den sechs Seitenräumen sind die großen Bilder und Ölstudien ausgestellt, der Treppenraum enthält die Zeichnungen, Schmucksachen und textilen Arbeiten, im Stiftersaal findet man die nach Wereschagins Werken von Braun u. a. aufgenommenen verkäuflichen Photographien.

*) Eine Studie, die sich von ihm auf der Weltausstellung befunden haben soll, ist uns nicht erinnerlich.

Wasil Wereschagin (geb. 1842 im Gouvernement Nowgorod) begann seine Laufbahn in der russischen Marine, welche er mit dem Offiziersgrad verließ, um in die Petersburger Kunstakademie einzutreten. Er erhielt dort für sein erstes Bild, welches die „Ermordung der Freier der Penelope“ darstellte, einen Preis, vernichtete aber später selbst diese Frucht seines akademischen Studiums, dessen Grundlagen ihm verkehrt schienen. Die zweite Etappe in Wereschagins künstlerischem Studiengang war ein längerer Aufenthalt in Paris, wo er in Gerôme's Atelier arbeitete. Der Einfluß dieses Meisters auf die Darstellungsweise des hochbegabten Russen ist in dessen Arbeiten deutlich wahrzunehmen, vornehmlich in der Genauigkeit, mit welcher alles Stoffliche, Architektur, Kostüm, Bewaffnung und dergl. wiedergegeben ist, ferner in der Richtung auf das ethnographisch und kulturhistorisch Interessante und Fremdartige. Den Drang seines Geistes in die Ferne konnte der Künstler bald befriedigen: er machte 1867 die Expedition des russischen Generals Kauffmann nach Turkestan mit, bereiste 1875 Indien und nahm endlich Teil an dem letzten großen russisch-türkischen Kriege, dessen greuelvollen Verlauf er im Hauptquartier des Großfürsten Nikolaus aus nächster Nähe beobachten konnte.

Die Erlebnisse während dieses Schauerdrama's sind für Wereschagins eigentliche Richtung ausschlaggebend geworden; die Bilder vom bulgarischen Kriegsschauplatze sind die Hauptanziehungspunkte der hier besprochenen Ausstellung. Doch bevor wir zu ihnen übergehen, erst noch einige Worte über Wereschagins asiatische Reisefrüchte. Sie sind für uns der erfreulichere Teil seiner Schöpfungen, reine Zeugnisse eines glücklich angelegten außerordentlichen Talents. Es sind einige sechzig größere und kleinere Ölbilder (gegenwärtig Eigentum des Herrn Tretiakoff in Moskau) mit Architekturen, Landschaften, Kriegsbildern, Genrescenen und einzelnen Figuren, ausgewählt mit dem schärfsten Blick für das Charakteristische und Bedeutsame, und mit einer klassischen Einfachheit gemalt, welche die staunenswerte Fülle der Produktion erklärt. Die Seltenheit der dargestellten Objekte, die offenbar ganz unverfälschte und dabei malerisch höchst virtuose Wiedergabe derselben machen diese Bilder ebenso interessant für den wissenschaftlichen wie für den künstlerischen Beobachter. Beide werden z. B. das Innere des Tschaitja von Adjánta (Nr. 9) mit den Resten alter buddhistischer Malerei an den Pfeilern dieses Grottentempels in gleichem Maße bewundern und nicht minderes Interesse nehmen an den Bildern der Moschee über dem Grabe Tamerlans in Samarkand (Nr. 40 und 44), an dem großen Gemälde der Marmormoschee des Großmoguls in Delhi, in deren Hallen der Blick durch den sonnigen Vorhof eindringt, ferner an den Wundern der Natur, z. B. dem See von Kaschmir vor Sonnenaufgang (Nr. 32), endlich an den zahlreichen prächtigen Charakterfiguren der Muhammedaner, Parsen, Inder, Chinesen, Kirgisen u. s. w., unter denen sich einige Bildchen (wie Nr. 47 und 48) von einer Feinheit der Farbe und des Tones befinden, welche den besten Sachen von Passini und Pettenkofen nichts nachgeben. Wir hatten uns eben in den Genuß dieser köstlichen kleinen Gemälde vertieft, als plötzlich ein schriller Mißton uns aufschreckte — der Anblick einer Schädelpyramide, welche der Künstler in Nr. 45 als „Apotheose des Krieges“ den Betrachtern vorführt, mit dem Beisatz: „Gewidmet allen Siegern der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft“, und mit der weiteren Bemerkung: „Der Kopf des deutschen Gelehrten Schlagintweit geriet in eine solche Pyramide, welche der kleinkaschgarische Despot Welicha Ture zu seinem Vergnügen errichten ließ“.

Das Bild dieser „Apotheose des Krieges“ kann als Ouverture dienen zu der grauenvollen Serie von Scenen aus dem letzten russisch-türkischen Kriege, mit denen die Wände von vier Sälen des Künstlerhauses bedeckt sind. Auch diese Werke tragen selbstverständlich den Stempel der seltenen Begabung des Künstlers an der Stirn; ohne diese würde die Welt sich sofort mit Schaudern abwenden von dem, was ihr hier geboten wird. Die Treue der Schilderung, der staunenswerte Fleiß der Ausführung, die Meisterschaft in der Behandlung der Luftperspektive, der feine Sinn für die Bedeutung der Gesamttöne und Stimmungen, kurz der enorme Aufwand von Können und Wissen beschäftigen das geschulte Auge des Künstlers und Kenners dermaßen, daß es eine Weile sich über den Inhalt der Darstellungen selbst gar nicht Rechenschaft zu geben vermag, und manches zufriedene Gemüt sich einer näheren Prüfung dessen, was hier geboten wird, gern ganz entschlägt. Wem aber dieses Glück nicht gegeben ist, wer sich der erschütternden Wahrheit dieser Schauderscenen, mit dem Jammer der auf dem Schlachtfelde vergessenen und vom Feinde zu Tode gemarterten Verwundeten, mit den weiten Leichenfeldern, über denen der Pope das letzte Gebet spricht, mit den eben vom Schneesturm verwehten, erfrorenen einsamen Schildwachen hoch am Schipkapaß, mit dem verlassenen Spital, in dem alles verhungert und vermodert ist, kurz dieser ausgesuchten Galerie von Schrecknissen und Bluttхaten mit menschlicher Empfindung und Nerven von nicht übermenschlicher Stärke hingiebt, wird alles eher als einen erhebenden und künstlerisch befriedigenden Eindruck davontragen. Diesen hat Wereschagin auch gewiß nicht beabsichtigt. Daß er gesagt haben sollte: „Ich will für alles lieber gehalten werden, als für einen Tendenzmaler!“

dünkt uns kaum glaublich, klingt wenigstens etwas naiv im Munde einer so überlegenen Persönlichkeit. In Wahrheit ist es die ausgesprochene Tendenz, was uns in diesen Werken vor Augen steht. Gewiß handelte der Künstler in der edeln Absicht, den Krieg als die größte Plage der Menschheit darzustellen. Aber doch immer in einer Absicht, welche über die Bestimmung der Kunst hinausgreift; denn diese soll absichtslos sein in ihrem Schaffen wie die Natur. Wir wollen indessen von den Bildern nicht scheiden, ohne auch aus dieser Serie einige der malerisch gelungensten zu bezeichnen. Wir zählen dazu in erster Linie die Scene nach dem Siege bei Schenova (Nr. 70) in herrlicher Winterlandschaft mit Aussicht auf die Schneeberge des Schipka, dann die kosakische Feldwache bei Rustschuk (Nr. 71), ein Meisterwerk in der Wahrheit des Lokaltons und der Luftperspektive, und die ergreifende Gruppe des mit seinen Generälen auf dem Hügel vor Plewna der Schlacht zuschauenden Kaisers Alexander (Nr. 72); auf dieser lässig in den Feldstuhl hingelehnten, starr in den Pulverdampf hinausblickenden Gestalt lastet die Verantwortung mit furchtbarer Schwere: diesen Eindruck weiß der Künstler mit den schlichten Mitteln seiner Kunst jedem Beschauer tief ins Herz zu graben.

Auch der enorme Erfolg, welchen die Werke Wereschagins erzielen, gehört mit zu ihrer Charakteristik; derselbe übersteigt, wie gesagt, alles bisher in Wien Dagewesene; an einem der Festtage bald nach Eröffnung der Ausstellung wurden gegen 7000 Karten gelöst. Die Künstlergenossenschaft wird davon den alleinigen materiellen Nutzen ziehen, da ihr der Künstler mit größter Liberalität die ganze Einnahme widmete und auch die bedeutenden Transportkosten von Paris nach Wien trug. Die Ausstellung erfreut sich besonders lebhaften Besuchs in den Abendstunden von 6—9 Uhr, während welcher die Räume mit elektrischem Licht (nach dem System von Siemens & Halske in Berlin) erhellt werden. Da wird oft aller freie Verkehr in den Sälen zur Unmöglichkeit, und die schaulustige Menge steht in 3—4 Reihen dicht gedrängt vor den Bildern, deren Gegenstand wohl hin und wieder ein improvisirter Cicerone durch Vorlesen der betreffenden Katalogstelle den Umstehenden erläutert. Unter solchen Verhältnissen kann von künstlerischem Genuß natürlich keine Rede sein. Aber die Wirkung auf die Massen ist erreicht!

L.

Kunstlitteratur.

Meine Gemäldesammlung. Von Adolf Friedrich Grafen von Schack. Stuttgart, J. G. Cotta. 1881. V u. 338 S. 8.

Ein ganz eigenartiges, ungemein gehaltvolles Buch, an dem Künstler und Kunstfreunde die gleiche Freude haben werden! Der Autor schildert uns darin die Entstehung seiner berühmten Galerie, dieser hohen und hoffentlich dauernden Zierde Münchens, aus deren Kunstleben sie durch die unausgesetzte liebevolle Pflege ihres Gründers und Besitzers während der letzten zwei Dezennien hervorgegangen ist. Denn — um nur in kurzen Worten an im Allgemeinen Bekanntes zu erinnern — die größere Mehrzahl der in der Galerie Schack befindlichen Originalgemälde gehört Meistern der Münchener Schule oder doch solchen Künstlern an, welche zu dem Kunstleben der Isarstadt in geistiger Beziehung stehen. Und das charakteristische Gepräge der Galerie besteht vor allem darin, daß sie die Führer der beiden Epochen unserer modernen deutschen Malerei, die Idealisten der ersten Hälfte des Jahrhunderts (einen Cornelius, Genelli, Koch, Schwind, Führich, Steinle, Preller) mit den Bahnbrechern der modernen malerischen Richtung, den Poeten der Farbe (einem Lenbach, Feuerbach, Böcklin, Makart) vereinigt und manche dieser Meister in einer solchen Reichhaltigkeit vertreten zeigt, wie dies eben nur ein mit Glücksgütern gesegneter, völlig frei schaltender Kunstfreund so zustande bringen kann. Besonders gilt dies von Genelli, Schwind, Böcklin und Feuerbach, welche ohne Schacks Eingreifen niemals das geworden, wenigstens nie vor der Öffentlichkeit geworden wären, was sie geworden sind. Der Verfasser legt uns die Grundsätze dar, welche ihn bei der Anlage seiner Sammlung und bei der Wahl der Bilder, die er sehr häufig bei den Meistern selbst bestellte, geleitet haben; er schildert uns den oft intimen Verkehr mit den Künstlern, der bei aller Hingebung an seine Lieblinge doch niemals in kritiklose Begeisterung auslief; er legt dann Inhalt und Wert der Werke, gleichsam als geistiger Führer durch seine Sammlung, den Lesern dar und bewährt sich in allem von neuem als der feingebildete, edeldenkende, von poetischer, hoher Auffassung der Kunst erfüllte Mann, den wir aus seinen zahlreichen übrigen, gelehrten und dichterischen Werken kennen. Da Schack im Großen und Ganzen chronologisch vorgeht und innerhalb der Zeitfolge die einzelnen Meister getrennt für sich behandelt, ist seine Geschichte der Galerie zugleich ein Stück moderner deutscher Kunstgeschichte, reich an biographischen Details und interessanten Aufschlüssen über die Entstehung der von ihm erworbenen Bilder. Von den Abschnitten vorwiegend exegetischer Gattung sei besonders auf das Kapitel über Schwind hingewiesen, dessen Eigentümlichkeit als Maler kaum irgendwo besser gewürdigt werden kann als in der Schackschen Sammlung (welche nicht weniger als 34 Bilder von ihm besitzt) und der bisher keinen Interpreten gefunden haben dürfte, der ihm so wie sein liebenswürdiger Gönner nach allen Seiten hin gerecht geworden ist. Bei

der Darlegung der Grundsätze, welche ihn bei der Bildung der Galerie leiteten, betont Schack nachdrücklichst sein Mißtrauen gegen den zeitweilig herrschenden Geschmack der Menge. Gewiß aus guten Gründen! Aber gegen manche Erscheinungen, z. B. gegen die älteren Düsseldorfer, deren Ruhm zur Zeit seiner Jugend die Welt erfüllte und die ihm als warnende Exempel schnell verblaßten Erfolges gelten, verhält er sich abwehrend bis zur Ungerechtigkeit. Wenn er bei der Charakteristik Feuerbachs von C. Fr. Lessing als von dem „Schöpfer der Hußbilder" spricht, „welche auf den Pfeifenköpfen der Handwerksburschen in die Unsterblichkeit eingehen werden", so wollen wir mit ihm über den Geschmack dieser Ausdrucksweise nicht streiten; gerecht aber kann man ein solches Wort gewiß nicht nennen einem Meister gegenüber, der sich durch den schlichten Ernst seiner Landschaftsmalerei den unbestreitbaren Anspruch darauf erworben hat, unter den Meistern echt deutscher Art und Empfindung, wie sie Schack doch sonst vor allen schätzt und liebt, einen Ehrenplatz zu behaupten. Auch ein großer alter Meister wird von unserem Autor im Vorübergehen degradirt, kein Geringerer als — Rembrandt; er nennt ihn einmal ganz gelassen einen „Künstler zweiten Ranges". Die originelle Begründung dieses Ausspruches möge der Leser auf S. 97—99 des Buches nachlesen.

Das führt uns zu dem zweiten Hauptbestandteil der Galerie, der unvergleichlichen Sammlung von Kopien nach alten Meisterwerken, welche auf Schacks Veranlassung von einer Anzahl berufenster Kräfte für die Sammlung angefertigt wurden. Die Gründe, welche den Besitzer zu diesem Unternehmen angespornt haben, verdienen allseitige Beachtung und Nacheiferung. Er schildert das stetig zunehmende Verderben der alten Bilder, die Gefahren der Restaurationen, die Schwierigkeit des Studiums bei der Zersplitterung der großen Meisterwerke über alle Länder und Hauptstädte der gebildeten Welt und macht dem gegenüber auf den relativ hohen Wert aufmerksam, welche eine gute Kopie für die Masse der Gebildeten und selbst für diejenigen, welche höhere künstlerische Ansprüche machen, haben kann. „Das schönste künstlerische Geschenk" — sagt er —, „das ein König seinem Lande zu bieten vermöchte, wäre daher ein Museum, worin die auf der ganzen Erde zerstreuten Hauptwerke der Malerei in vorzüglichen Kopien einen Platz fänden." Ein Muster dafür, wenn auch im Kleinen, hat Schack aufgestellt, und unter allen Städten Europas dürfte zunächst Berlin berufen sein, seiner großartigen plastischen Kopiensammlung, dem Museum der Gipsabgüsse, eine solche Kopiengalerie für die Geschichte der Malerei an die Seite zu stellen! Den Impuls zu Schacks Kopiensammlung gab Lenbachs 1863 ausgeführte treffliche Kopie des Bildes der Helene Forman von Rubens in der Pinakothek, und dem berühmten Münchener Porträtmaler verdankt er bekanntlich noch eine ganze Reihe von Nachbildungen nach Werken der Hauptmeister Italiens, Spaniens und der Niederlande, vor allen nach Tizian (Karl V. in Madrid, Irdische und himmlische Liebe im Palazzo Borghese u. a.), denen später zahlreiche nicht minder gelungene Kopien von Ernst von Liphart, Hans v. Marées, B. Entres, A. Kraus, A. Cassioli, D. Penther, K. Schwarzer und namentlich die reiche Sammlung der Arbeiten August Wolfs, vornehmlich nach venetianischen Meistern, sich anschlossen. Auch bei der Besprechung der Kopien giebt Schack sowohl über die Urheber der Originale als über die von ihm zu deren Wiedergabe berufenen Künstler viel höchst interessantes, für die liebevolle Sorgfalt und den feinen Kunstsinn des Bestellers zeugendes Detail. Wir begleiten ihn auf seinen Reisen, hören ihn die Gründe für die zu treffende Wahl der Bilder auseinandersetzen, vernehmen auch die Äußerungen der Kopisten über die besonderen Eigenschaften der Originale, die technischen Schwierigkeiten des Kopirens, kurz empfangen überall den Eindruck des lebendigsten, den Künstler wie den Menschen im Innersten berührenden Verkehrs mit den Werken der großen Meister, dieser kostbarsten und edelsten Hinterlassenschaft der Menschheit.

Bei dem vielen Erhebenden, Schönen und Nacheiferungswürdigen, welches in Schacks Buch enthalten ist, wird es uns schwer, diese Anzeige mit einem leisen Mißklang zu schließen. Aber der Verfasser selbst hat es so gewollt, indem er an mehreren Stellen, besonders am Ende seiner Darstellung sich zu einem Ausbruche der Verbitterung hinreißen ließ, den wir nicht mit Stillschweigen hinnehmen können. Wenn Schack von „der eisigen Kälte und tödlichen Gleichgültigkeit" spricht, „welche die ganze deutsche Nation von jeher seinem eigenen geistigen Schaffen gezeigt habe" und infolge dessen den „Wunsch nicht zurückweisen kann, er möchte lieber in England oder Italien, in Frankreich oder Spanien geboren worden sein", so müssen wir an dieser Stelle freilich uns versagen, die Berechtigung seines Unwillens, insoweit sich derselbe auf des Autors dichterische Produktion bezieht, näher zu untersuchen. Die wiederholten Auflagen seiner Gedichte, von denen das dem vorliegenden Buche beigedruckte Verlagsverzeichnis der Cotta'schen Buchhandlung zu berichten weiß, wollen uns jedoch immerhin jene Kälte und Gleichgültigkeit nicht gar so arg erscheinen lassen. In Betreff der gelehrten Werke aber, seiner Geschichte der dramatischen Litteratur Spaniens, seiner Bearbeitung des Firdusi, seiner Schilderung der arabischen Kunst und Litteratur in Spanien und Sicilien, wird er sich doch wahrlich nicht über Mangel an Erfolg zu beklagen haben. Was

endlich die Galerie und sein Wirken für dieselbe anlangt, so weiß es die Welt, mit wie unausgesetzter Teilnahme, mit wie warmem Dank und allseitiger bewundernder Anerkennung die gesamte Kunstwelt und deren Vertreter in der Presse dieser Seite von Schacks Thätigkeit gefolgt sind. Schack geht nun aber noch weiter; er begnügt sich nicht mit jenem Ausdruck persönlicher Unzufriedenheit, den wir auf sich beruhen lassen könnten. Er bricht in folgende Worte aus: „Die Hoffnung, daß mit dem neuen deutschen Reiche eine Periode frischen geistigen Lebens anbrechen werde, schwindet mehr und mehr, und es wäre thöricht, die Regierenden dafür verantwortlich zu machen. Denn wenn selbst Perikles und Lorenzo von Medici vereint an die Spitze dieses Reiches träten, um eine solche Blütenepoche in ihm hervorzurufen, ihr Streben würde an dem heute in Deutschland lebenden Geschlechte scheitern, das nur noch Sinn für das Leerste hat und, wie dies Schicksal stets die Hohlheit ereilt, auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Litteratur mehr und mehr die Beute von Spekulanten und Schwindlern wird". Und worauf gründet Schack diese Philippika? Auf die Unterstellung, daß die — wie er sich mit Recht rühmen kann — von ihm auf den Schild gehobenen Meister, vor allem ein Genelli und Feuerbach, heute „noch mehr vernachlässigt werden würden als damals, da er sie kennen lernte". Auch dies ist unseres Erachtens einfach eine Täuschung. Die Kunst dieser Männer ist, wie es die hohe und ernste Kunst zu allen Zeiten gewesen ist, nur für wenige Auserwählte da, und alle Kunst war von jeher etwas Aristokratisches. Sie bedarf der Gunst der Menge nicht, sie verträgt sie kaum, und die Edelsten thun gut, gar nie um sie zu buhlen. Die Nutzanwendung dieser Sätze auf Genelli und Feuerbach kann Schack selbst machen, der — wie wir meinen — die von ihm wesentlich mit herbeigeführte volle Wertschätzung des unvergleichlichen, aber nie volkstümlich zu denkenden Genelli erlebt, andererseits aber auch erfahren hat, wie Feuerbach an dem krankhaften Streben über sein Talent hinaus zu Grunde gehen mußte. Den Versuch, die Ursachen für solche Erlebnisse in dem Volkscharakter der Deutschen oder ihrem heutigen Bildungszustande zu suchen, halten wir — um es kurz zu sagen — für nicht ernst diskutirbar. Schließlich sei uns noch der lebhaft gefühlte Wunsch gestattet, es möge dem Verfasser bald vergönnt sein, durch die Notwendigkeit der Veranstaltung einer zweiten Auflage seines Buches sich von neuem von der dauernden Verehrung zu überzeugen, welche das deutsche Publikum seinem Wirken und Schaffen entgegenbringt; und es möge ihm dann der Gedanke kommen, die ihm schlecht zu Gesicht stehende Verbitterung aus seinem Werke zu streichen!

C. v. Lützow.

Biographisches Künstlerlexikon der Gegenwart von Dr. Hermann Alex. Müller. Leipzig, Bibliographisches Institut. 1881. 576 S. 8.

* Dieses eben erschienene, in die Reihe der Meyerschen „Fachlexika" gehörige Handbuch unterscheidet sich von den verwandten lexikalischen Werken dadurch, daß es sich nur mit den zeitgenössischen Künstlern beschäftigt und alle der Vergangenheit angehörigen, auch die zwar noch lebenden, aber seit längerer Zeit unthätigen, ausschließt. Der Verfasser hatte bei der Beschränkung auf die Gegenwart namentlich die nach Tausenden zählenden Besucher unserer Kunstausstellungen und Sammlungen moderner Meister im Auge und wollte diesen in kürzester Fassung alles dasjenige bieten, was sie über den Lebens- und Bildungsgang, über die Richtung und die Hauptwerke der Künstler unserer Zeit aufzuklären vermag. Die durchaus praktische Aufgabe ist in trefflichster Weise gelöst: man sieht bei der Durchsicht des Buches sofort, daß es die Arbeit eines mit dem Kunstleben völlig vertrauten, in biographischen Darstellungen gewandten Autors ist, welcher die Daten gewissenhaft zusammengetragen, mit Kritik gesichtet und in geschmackvoller Weise gestaltet hat. Für stete Nachträge und Verbesserungen, welche natürlich bei solchen, dem fortschreitenden Leben gewidmeten Werken unumgänglich nötig sind, werden Autor und Verleger schon sorgen. Der Dank des kunstsinnigen Publikums ist ihnen sicher!

Scheffels „Frau Aventiure" ist soeben, illustrirt mit zwölf Bildern von A. v. Werner (in Lichtdruck ausgeführt von J. Schober in Durlach), bei Bonz und Comp. in Stuttgart erschienen. Die Ausgabe hält sich im ganzen an den bei den „Bergpsalmen" desselben Autors und Verlegers befolgten Zuschnitt, nur daß die Bilder in etwas kleineren Figuren gehalten und deshalb noch unklarer in der Wirkung sind als jene früheren. Wie viel hübscher und stilvoller Holzschnitte gewesen wären als die in Büchern stets fremdartig wirkenden Lichtdrucke, kann jeder sehen, der das Titelbild mit den Illustrationen vergleicht. Aber die Reproduktionsart ist leider nicht der einzige Vorwurf, den wir dem Buche zu machen haben. Ein Mißgriff war vor allem die Wahl des Illustrators. A. v. Werner hat Geschick und Geschmack, aber seine Phantasie erhebt sich nicht über die Sphäre des Theaterschneiders; die Wundergebilde der archaisirenden Dichtungen Scheffels mit ihrer grandiosen Naturanschauung und ihrem phantastischen Humor werden unter seiner Hand allerliebste Almanachbildchen mit hübsch kostümirten Figuren; an das Mittelalter gemahnt nur hin und wieder eine rundbogige Arkatur oder ein romanisches Kapitäl. Scheffel gedenkt in seiner herrlichen Vorrede zur „Frau Aventiure" der Wandgemälde im Saal der thüringischen Landgrafenburg, in denen Moritz von Schwind „mit allem Zauber einer gestaltend rückwärtsschauenden Phantasie" den sagenhaften Sängerwettkampf des Jahres 1207 vor unsere Seele zu rufen verstand. Schwind ist längst dahingegangen und hat uns — das mußten wir uns im Durchschauen dieser Blätter eines Epigonen von neuem sagen — nichts zurückgelassen als das schmerzliche Bewußtsein seiner Unersetzlichkeit.

C. v. L.

Preisverteilungen.

⊙ **Die Verteilung von Medaillen an Künstler**, welche sich an der Berliner akademischen Ausstellung beteiligt haben, ist erst am Vorabende des letzten Tages der Ausstellung (6. November) bekannt gemacht worden. Es haben erhalten: Die große goldene Medaille: 1) Eduard v. Gebhardt in Düsseldorf (Christi Himmelfahrt), 2) Otto Knille in Berlin (Fries für die königl. Universitätsbibliothek in Berlin); 3) Wilhelm de Groot in Brüssel (Kolossalstatue eines Maschinenarbeiters für den Bahnhof in Tournai). Die kleine goldene Medaille: 1) Eugen Bracht in Karlsruhe (Landschaften vom Sinai und vom toten Meer), 2) Hugo Crola in Düsseldorf (Porträt), 3) Julius Jacob in Berlin (Landschaft), 4) Stauffer von Bern in Berlin (Porträt), 5) Bildhauer Max Kruse in Berlin (Statue eines Marathonsiegers), 6) Bildhauer Johannes Pfuhl in Charlottenburg (Perseus befreit Andromeda).

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Franz Adam hat dieser Tage ein Bild vollendet und im Kunstverein ausgestellt, welches einen Pferdemarkt am Ufer der Donau in Ungarn zeigt und sich mit seiner geist- und lebensvollen Komposition, seiner staunenswerten Präzision und Leichtigkeit der Zeichnung, seiner von kaum einem andern Zeitgenossen auch nur annähernd erreichten Freiheit der künstlerischen Gestaltung und seiner eminenten Farbenharmonie als ein Kunstwerk ersten Ranges erweist, das jeder der bedeutendsten Galerien Europa's zur Zierde gereichen würde. Dabei ist die Scene eine überaus einfache. Jenseits der Donau, über welche hier eine fliegende Brücke führt, liegt ein schmuckes Landstädtchen, in welchem heute ein Pferdemarkt abgehalten wird. Derselbe erscheint auch vom diesseitigen Ufer aus stark besucht. Landleute in ihrer farbenreichen malerischen Tracht sammeln sich und harren im Schatten einiger Bäume der Rückkehr der Fähre, welche sie übersetzen soll, und es entwickelt sich so ein ebenso charakteristisches wie buntes Leben. Auch einer der benachbarten Gutsherren ist mit seinem Viererzug herbeigekommen und hat einen befreundeten Maler mitgebracht, der nun, da sein Gastfreund um ein paar Pferde feilscht, vom Wagen aus Studien macht. Gestalt und Züge lassen Franz Adam selbst erkennen, der sich das Treiben an dieser Stelle vor dreißig Jahren ansah und in seinem Skizzenbuche festhielt, dem er nun das Material zu dem erwähnten Bilde entnahm. Das Ganze wickelt sich in überzeugendster Weise vor unseren Augen ab. Jede Figur — und es mögen deren bis in den Hintergrund hinein wohl an hundert sein — zeigt eine scharf ausgesprochene Individualität, die sie wesentlich von allen anderen unterscheidet. Man möchte sagen, jeder der Dargestellten habe seine eigene Geschichte. Vom Gutsherrn bis herab zum schnurrbärtigen Burschen auf dem Kutschbock und dem Pferdeknecht, der inmitten des lauten Gewirres, einen Sack als Ruhekissen unter dem Kopfe, den Schlaf des Gerechten schläft, und bis herab zum buntgekleideten Bauernweib, das mit ihresgleichen hinten am Zaun in ein interessantes Gespräch über eigene und — fremde Angelegenheiten verwickelt ist. Was die Bilder Franz Adams von denen anderer Künstler unterscheidet, ist das eigentümliche innerste Leben, das aus ihnen allen spricht. Bei ihm leben nicht nur Menschen und Tiere, sondern auch Wald und Feld, ja selbst die Kleider und Utensilien. Und das unterscheidet den Künstler von Gottesgnaden von der täglich mehr und mehr anwachsenden Schar von Leuten, die sich Künstler nennen, weil sie mühselig ein paar Modelle zusammengestellt und Tische, Stühle, Bank und Ofen nach der Natur abkonterfeit haben. Wäre in den Jahren 1870 und 1871 das Kriegsglück nicht uns, sondern den Franzosen günstig gewesen, noch heute malte jeder französische Maler französische Siege über die deutschen Barbaren. Wir Deutsche aber nötigen den ersten Schlachtenmaler unserer Zeit, Pferdemärkte zu malen. — Der Bildhauer Hirt brachte eine „Junge Quellnymphe" von wunderbarer Schönheit. Es ist nicht möglich, den reinen und keuschen Geist hoch genug zu preisen, welchen der Künstler allen den göttlichen Formen des eben zur Jungfrau erblühten Mädchens verliehen hat, und wie er den verlockendsten sinnlichen Reiz zugleich durch den Adel der Auffassung zu mildern wußte. Mit diesem der Antike abgelauschten und doch unserer modernen Gefühlsweise näher gerückten Werke hat sich Meister Hirt einen Platz unter den ersten Bildhauern der Gegenwart errungen und namentlich dargethan, daß Deutschland plastische Künstler besitzt, welche mit ihren französischen Kollegen ruhig in die Schranken treten dürfen. Hirts Statue ist völlig unbekleidet und trägt auf der rechten Schulter einen schön geformten Krug, den sie mit beiden Händen festhält. Der Umstand, daß sie dabei den linken Arm über das reizende Köpfchen legt, veranlaßt ein leichtes, unsäglich anmutiges Neigen desselben. — Von Prof. Christian Roth sahen wir eine geistreiche Büste des vormaligen Oberpräsidenten Baron von Scheel-Plessen in Gips, deren Ausführung in Marmor dringendst zu wünschen wäre. Bei aller Flottheit des Vortrags findet sich hier doch keine Spur von jener angeblich genialen Schlamperei, welche in der Schule eines oft genannten hiesigen Bildhauers Mode geworden. — Wir waren leider wiederholt in der Lage, an des reichbegabten Hermann Schneider Arbeiten eine gewisse Krankhaftigkeit rügen zu müssen, die namentlich an feinen Frauen zu tage trat, welche samt und sonders an Blutarmut zu leiden schienen, und freuen uns aufrichtig, heute feststellen zu können, daß er diesen Fehler in seinem neuesten, außerordentlich fein empfundenen Bilde: „Die ungleichen Ehegatten" gänzlich vermieden hat. Es handelt sich um eine elegante junge Dame und einen gemein aussehenden ältlichen Mann in einem luxuriös ausgestatteten Raume, zwischen denen es zu unangenehmen Erörterungen gekommen zu sein scheint. — Voll tiefster Innerlichkeit, wie sie sind, ergreifen zwei kleine Bildchen von Marc. In beiden Fällen ist es eine junge Mutter, die sich mit ihrem Kindchen beschäftigt, wenn ich nicht irre, die Gattin des Künstlers. Das Kolorit zeigt jenes reiche Silbergrau, das Wouvermans über seine Bilder zu hauchen verstand. — Von Kronberger sahen wir ein mit viel gesundem Humor komponirtes „Zu spät". Die Scene spielt in einem tief verschneiten Hohlweg, der zu einer hochgelegenen Eisenbahnstation führt. Ein schwäbisches Bäuerlein watet, Weib und Kind voran, durch den bis an die Waden reichenden Schnee und mahnt sie zur Eile, die in der That geboten erscheint. Hält doch der Zug schon in wenigen Sekunden vor dem Stationshause! — Den Schluß mag die Erwähnung eines originellen Werkes, der „Arbeiter im Weinberge", von Steinhausen machen, das im Geiste von Carstens, Schick und Wächter komponirt und kolorirt, von der Mehrzahl der Kunstvereinsbesucher freilich keines Blickes gewürdiget wurde, während es andere wundersam anmutete.

⊙ **In der Vorhalle des königl. Museums in Berlin** ist kürzlich eine Marmorstatue des Cornelius von A. Calandrelli aufgestellt worden, so daß sich die Zahl der dort befindlichen Statuen dadurch auf sechs erhöht. Die übrigen fünf sind Winckelmann von Wichmann, Schadow von Hagen, Schinkel von Tieck, vollendet von Wittig, Rauch von Drake, Ottfried Müller von Tondeur. Die neue Statue kann sich denen von Tieck und Drake, den besten der ganzen Reihe, würdig zur Seite stellen. Cornelius ist an einen Pfeiler gelehnt, der mit einem Mantel drapirt ist, in der aufgestützten Rechten den Zeichenstift haltend, in der Linken eine Rolle Papier. Er blickt sinnend empor, als lausche er einer höheren Eingebung. Etwas befremdlich ist das Kostüm: Blouse, Kniehosen, Strümpfe, Schuhe und kurzer Mantel. Vermutlich wollte der Künstler durch die Wahl dieses Kostüms, das Cornelius wohl nur in seiner Jugend, zur Zeit der Klosterbrüder von San Isidoro, getragen hat, den Unannehmlichkeiten aus dem Wege gehen, welche die moderne Tracht der plastischen Darstellung bereitet. Der Kopf zeigt die ausdrucksvollen, geist- und lebensvollen Züge des spätern Alters. Für Berlin kommt ja der Schöpfer der Campofantobilder in erster Linie in Betracht.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Für Bauvornahmen in der königl. alten Pinakothek in München** finden sich im Budget für die nächste Finanzperiode 60 850 Mark eingesetzt, welcher Aufwand nötig ist, um die schadhafte Wandbekleidung zu erneuern. Es soll hierzu Maschinenpapier mit Leimanstrich Verwendung finden, wie schon teilweise geschehen. Nur der Stiftersaal soll wie bisher mit Seidendamast bekleidet werden. Außerdem sollen noch mehrere Säle Oberlicht erhalten und an einigen Stellen Bauvornahmen durchgeführt werden, welche den Zweck haben, Feuchtigkeit und Staub von den Bildern abzuhalten.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Leighton, J. Suggestions in Design: a comprehensive Series of original sketches in various Styles of Ornament, arranged for application in the decorative and constructive Arts. With descriptive and historical letterpress by James Colling. 4. with 102 plates. (Berlin, W. H. Kühl.) 42 sh.

Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen. Lex.-8. I. Band: Statuen, Hermen, Büsten, Köpfe. XVIII u. 352 S. — II. Band: Sarkophagreliefs. VII u. 484 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à Mk. 12. —.

Zeitschriften.

L'Art. No. 356 u. 357.
Alfred Gauvin, artiste en damasquine, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Le clocher et l'ossuaire de Roscoff, von J. G. Prat. (Mit Abbild.) — Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli, von Cosimo Conti. — Le Ministère des Arts, von E. Véron. — Les amateurs de l'ancienne France: le Surintendant Foucquet, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — De quelques bijoux du seizième siècle à retrouver, von L. Lalanne. — Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques, von A. Wauters. (Mit Abbild.) — Notes sur le Salon de Bruxelles, von C. Tardieu.

Journal des Beaux-Arts. No. 19 u. 20.
Lettres sur le Salon de Bruxelles, von P. Gervais. — Peintres et panomaristes. — Exposition d'objets d'art chrétien, à Bonn.

Auktions-Kataloge.

H. Sagert & Co., Berlin. Auktionskatalog der ehemaligen Thiermannschen Albrecht Dürer-Sammlung. Versteigerung den 22. November, Kochstrasse 29, bei Herrn Rud. Lepke. (360 Nummern.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

17. November

Nr. 5.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Heft 2 der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint am 24. November.

Gerolamo d'Adda.

Gefühle der Bewunderung und der Dankbarkeit haben nachstehende Zeilen eingegeben. Bewundern mußte den armen Kranken der Via del Gesù, wie er sich in den letzten Jahren zu nennen pflegte, ein jeder, dessen Studien sich mit den seinigen kreuzten; in dankbarer Erinnerung seiner gedenken werden alle diejenigen, denen das Glück zu teil wurde, von ihm selbst in seiner reichhaltigen Bibliothek umhergeführt zu werden.

Durch den in Mailand am 11. September d. J. erfolgten Tod des Marchese Gerolamo d'Adda hat die Kunstwissenschaft einen ihrer tüchtigsten Mitarbeiter verloren. Um so empfindlicher ist dieser Verlust, als es dem Verstorbenen nicht vergönnt war, das Ziel zu erreichen, welches er sich gesteckt; er ist dahingegangen, bevor er seine Tagesarbeit beendet hatte. Sein Hauptwerk ist unvollendet geblieben, von seinen Untersuchungen über die Libreria Visconteo-Sforzesca ist leider blos der erste Teil erschienen. (Mailand, Gaetano Brigola, 1875.) Der Inhalt dieses nur in der kleinen Auflage von 200 Exemplaren gedruckten Buches entspricht vollkommen dem Motto des Verlegers: Fert lucem, er bringt Historikern, Kunsthistorikern und Bibliographen eine Fülle neuen Materials. Nach einer von großer Belesenheit zeugenden Vorrede läßt Gerolamo d'Adda fünf besonders geschichtlich interessante Abschnitte, eine Consignatio librorum und schließlich eine Reihe bisher nicht veröffentlichter Dokumente aus dem mailändischen Staatsarchive folgen. Unter diesen 76 Aktenstücken befinden sich solche von überraschender Bedeutung; es versteht sich natürlich von selbst, daß es der Herausgeber nicht unterlassen hat, die einzelnen Stücke durch einen Kommentar in das gehörige Licht zu stellen. Es ist hier nicht der Platz, bei der Fundgrube länger zu verweilen, nur auf einen Brief (Nr. 73), auf das Schreiben Lodovico Maria Sforza's an den Pater Guidantonio Arcimboldo vom 8. Juni 1496 muß flüchtig hingewiesen werden. Dasselbe ist nämlich dadurch, daß es den Beweis liefert, daß Perugino 1496 sich nicht ständig in Perugia aufhielt, von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit für die Biographie Raffaels. Das Dokument ist denn auch schon vom neuesten Raffael-Biographen, Eugène Müntz, (S. seine Monographie, S. 23), sowie von Lermolieff, der es ebenfalls in extenso abdruckt, gebührend berücksichtigt worden (vgl. dessen „Werke italienischer Meister in München, Dresden und Berlin", S. 327 u. 328). Lermolieff scheint übrigens nicht zu wissen, daß dasselbe bereits in den Indagini publizirt ist. Es wäre schade, wenn die Indagini Torso bleiben würden, da der Prospekt des zweiten Teils so viel verspricht. Derselbe würde unter anderem die Forschungen des Marchese über die Gründung und die Schicksale der Libreria bringen, Aufschluß geben über die Büchersammlung des Petrarca in Caregnano und die französischen Codices der pavesischen Bibliothek und einen Essay enthalten über die Entwicklung der Miniaturmalerei im Herzogtum Mailand im 14., 15. und 16 Jahrhundert. Hoffen wir, daß die geschichtsforschende Gesellschaft der Lombardei, welcher

das Werk gewidmet ist, den Impuls gebe zur Vollendung desselben.*)

Es ist natürlich, daß Gerolamo d'Adda als Mailänder sich von der mailändischen Kunst am meisten angezogen fühlte; drei seiner Arbeiten beschäftigen sich speziell mit Lionardo da Vinci. Wenig bekannt, weil nicht in den Handel gekommen, ist seine bibliographische Abhandlung über jene Seite im Codex Atlanticus (Foglio 207, Nr. 1 recto), auf welcher die Bücher verzeichnet sind, die der Maler der Mona Lisa besessen hat. Die Schrift, betitelt: Leonardo da Vinci e la sua libreria, (Milano, 1873.) ist typographisch schön ausgestattet und mit einem photolithographischen Facsimile versehen; der Inhalt legt beredtes Zeugnis ab von dem Scharfsinn des Autors. Die zweite Studie, welche sich mit dem Gründer der mailändischen Akademie befaßt, Leonardo da Vinci e la Cosmografia, erschien als Feuilleton in der Perseveranza vom 7. Juli 1870 (Anno XII, N. 3836). Allgemeiner bekannt ist der in der Gazette des Beaux-Arts von 1868 publizirte Aufsatz: Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant (Tome XXV, S. 123—152). Gerolamo d'Adda ging, wie er mir brieflich mitteilte, mit dem Gedanken um, das, was er über Lionardo zusammengetragen hatte, in einem Bande für sich zu veröffentlichen. Nun ist vielleicht manches Neue für immer begraben! Im Frühling 1879, in einer jener mir unvergeßlichen Stunden im Sanktuarium des Marchese, las mir derselbe z. B. einen Aufsatz vor über die Reiterstatue des Francesco Sforza und die viel bestrittene Zeichnung im Münchener Kupferstichkabinet. Auch d'Adda hielt dieselbe für Pollajuolo, und die Gründe, welche er angab, waren durchaus zwingender Natur.

Gerolamo d'Adda beherrschte zweier Länder Idiome gleich gut, er drückte sich mit derselben Leichtigkeit in der Sprache Voltaire's wie in seiner Muttersprache aus. Der Aufsatz über Lionardo ist nicht der einzige, den er in französischer Sprache veröffentlicht hat, die Gazette des Beaux-Arts darf sich rühmen, mehrere wertvolle Beiträge von ihm erhalten zu haben. In den Jahrgängen von 1863 und 1864 findet sich sein Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries gravés et publiés aux 16° et 17° siècles en Italie, en France, en Allemagne et en Flandre (Bd. XV, S. 342—359 u. Bd. XVII, S. 421—436), im Jahrgang 1867 der kurze Aufsatz: La gravure sur diamant (Bd. XXIII, S. 294—296), im Jahrgang 1876 endlich finden sich die beiden geistvollen Abhandlungen über die künstlerische und industrielle Bewegung in Italien während des 16. Jahrhunderts: I. Le lit de Castellazzo. II. Le tombeau de Gaston de Foix (Bd. XV, S. 97—120; S. 442—450 und S. 483—499, 2e période.) 1879 wurde dem Marchese, kurze Zeit nachdem er zum korrespondirenden Mitglied des Instituts ernannt worden war, von einer Pariser Verlagsbuchhandlung das Anerbieten gemacht, die in der Gazette des Beaux-Arts erschienenen Aufsätze zu sammeln und in zwei Oktavbänden herauszugeben. Leider ist dies schöne Projekt bis jetzt nicht zur Ausführung gekommen; wie durch vieles andere hat auch hier die Krankheit einen Querstrich gemacht.

Es liegt nicht in meiner Absicht, ein vollständiges Verzeichnis von den Arbeiten d'Adda's zu geben, nur auf zwei derselben möge noch hingewiesen werden. 1866 veröffentlichte er im Facsimile ein Unikum der Ambrosianischen Bibliothek, einen gedruckten und an Luis de Santangel gerichteten Brief des Christoph Columbus vom 15. Febr. und 14. März 1493 (Milano, Teodoro Laengner.), 1874 im Archivio storico lombardo eine Studie über Lodovico Maria Sforza und das Kloster von Santa Maria delle Grazie. Letztere bringt wiederum viele inedirte Archivalien. (Vgl. Anno I, Fasc. I.)

Meine Beziehungen zu Gerolamo d'Adda datiren vom Jahre 1875; es war mir damals darum zu thun, in seiner Kupferstichsammlung die Stiche Mantegna's und der anderen paduanisch-mantuanischen Meister zu sehen. Mein Freund Gustav Frizzoni war so gütig, mich dem Marchese vorzustellen. Mit der den italienischen Adel auszeichnenden Gentilezza wurden wir von demselben empfangen.*) In jener Zeit stand der alte Herr trotz seiner 60 Jahre noch im Vollbesitze seiner Kraft. Er teilte uns aufs freundlichste alles mit, was unser Herz begehrte und sprach mit Begeisterung von den Werken des großen paduanischen Malers. Um den fuoco sacrato seiner Rede, die Lebendigkeit seiner Ausdrucksweise hätte ihn ein Jüngling beneiden können! Als ich dann im Frühjahr 1879 wiederum bei ihm vorsprach, war Gerolamo d'Adda körperlich bereits ein gebrochener Mann. Das Faustische in seiner Erscheinung, welches mir schon beim ersten Zusammentreffen aufgefallen war, machte sich nun noch umsomehr geltend; das Feuer seiner Augen war nach wie vor unerloschen. So deutlich, als wäre es gestern gewesen, sehe ich den alten Edelmann vor mir stehen, wie er mir seine Alden zeigte und mich an der Hand der Werke selbst einweihte in die Geschichte des mailändischen Holzschnitts und Kupferstichs. Es war eine Lust, sich von ihm weisen und belehren zu lassen, sein Enthusiasmus für das Unvergängliche in der Kunst

*) Es freut mich, sagen zu können, daß der Sohn des Verstorbenen, Marchese Giovannino d'Adda, mir geschrieben hat, er würde seinerseits alles thun, damit nichts von der Hinterlassenschaft seines Vaters für die Wissenschaft verloren gehe.

*) Vgl. auch den Nekrolog von Louis Courajod in der Chronique des Arts vom 17. Sept. Nr. 30, S. 238—239.

teilte sich mit wie ein elektrischer Strom. Daß Gerolamo d'Adda uns so bald verlassen würde, hätte ich nicht gedacht, trotzdem seine Briefe die tiefste Melancholie atmeten. Den 18. August 1879 schrieb er mir „Je ne suis pas bien du tout, et je suis encore plus malade que quand vous m'avez vu la dernière fois. Ma faiblesse générale est augmentée et j'ai des convulsions dans les bras et les jambes qui indiquent malheureusement que je marche envers la paralysie. Tout cela n'est pas gai; mais les illusions ne sont pas de mon âge et je vois clair dans l'avenir qui m'attend". Inzwischen waren in seinen Gehirnzellen derartige Veränderungen vorgegangen, daß eine Besserung nicht mehr im Bereiche der Möglichkeit lag, der Patient wurde von den Ärzten aufgegeben. Und so kam denn der Tod als erlösender Engel und befreite ihn von der Qual eines freud- und zwecklosen Daseins. Die sterblichen Reste Gerolamo d'Adda's sind dem Schoße der Erde zurückgegeben; was er aber als erleuchteter Forscher im Dienste der Wissenschaft geleistet hat, ist unvergänglich!

Zürich, den 11. Oktober 1881. **Carl Brun.**

Die Kunst- und Kunstindustrieausstellung in Venedig.

Die gelegentlich des Geographenkongresses in der venetianischen Akademie der Künste veranstaltete Fachausstellung alter Kunstgegenstände hat nicht ganz das geboten, was man erwarten durfte. Noch weniger interessant ist die Ausstellung des „Vorrates" der Gemäldegallerie ausgefallen. Die der Akademie anvertrauten Kunstgegenstände aus Privatbesitz sind in der ebenerdigen Halle der ehemaligen Scuola della Carità untergebracht. Daß es da an Giorgone's, Tizians u. s. w. nicht fehlt, läßt sich leicht denken. Die Bilderbesitzer sind hier noch mehr als anderswo mit nicht nur erheuchelter, sondern mit wirklicher Blindheit geschlagen. Für die durch alle die vermeintlichen Größen herbeigeführte Enttäuschung entschädigt jedoch das aus der Galerie Giovanelli entlehnte, unter der sinnlosen Bezeichnung: „Die Familie des Giorgione" bekannte Bildchen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Jahrg. I, S. 250.) Fürst Giovanelli hat es durch raschen Ankauf aus der Galerie Manfrin für Italien gerettet, als es schon für Berlin eingepackt war. Eine Kopie desselben in der Galerie des Grafen von Schack in München, welche angefertigt wurde, bevor die Reinigung und Restauration des Originals vorgenommen war, gewährt einen Vergleich mit der jetzigen Erscheinung desselben. Beim Reinigen ist des guten wohl zu viel geschehen.*) Der Blitz zuckt jetzt wie aus heiterem Himmel herab. Erwähnenswert sind sodann zwei Pordenone's, stark lebensgroße Halbfiguren, auf einer Tafel den h. Hieronymus und Johannes d. T., auf der andern St. Peter und einen Bischof darstellend, beide aus dem Besitz des Grafen Collalto di S. Salvatore. Aus der Sammlung Borro findet sich allerlei Anziehendes: eine Madonna in Palma's Manier, dann ein kleines Bildchen, Giorgione genannt, welches zwei junge Mädchen aufgeschürzt einherschreitend in reizender Landschaft darstellt. Der Kunsthändler Mercato hat mancherlei Gutes beigesteuert, eine schöne, fälschlich dem B. Montagna zugeschriebene Madonna, ein ausgezeichnetes lebensgroßes Halbfigurenbild eines predigenden Klosterbruders spanischen Ursprungs u. s. w. Von Bologna kam eine mehr als gewöhnlich gute alte Kopie verkleinerten Maßstabes von Tizians in S. Giov. e Paolo verbranntem Petrus Martyr. An Bellini erinnert einigermaßen ein segnender Christus, lebensgroßes Brustbild (Aussteller C. Nardi). — Vom Grafen Contin ist ein bezeichneter Carpaccio ausgestellt: Christus mit einigen Aposteln, kleine Figuren; doch dürfte die Unterschrift, welche von der sonstigen Schreibweise abweicht, Zweifel erwecken. Sie lautet: VETOR SCARPAZO.

*) Unseres Wissens wurde die Reinigung des Bildes von sehr geschickter Hand in Mailand ausgeführt. Anm. d. Red.

Man hätte erwarten sollen, daß die späteren Venetianer zahlreich vertreten sein würden; doch bemerkten wir nur einige Tiepolo's, zwei venetianische Maskenscenen, prächtige Bilder mit lebhaft bewegten kleinen Figuren, drei sehr schöne kleine Guardi, sowie mehrere der bekannten Darstellungen aus dem venetianischen Privatleben von Longhi, meist aus dem Besitze des Grafen Papadopoli.

In zwei oberen Sälen der Akademie ist der „Vorrat" untergebracht, der meist aus Bildern des vorigen Jahrhunderts besteht, welche bei äußerst beschädigtem Zustande kein besonderes Interesse erwecken können. Wir erwähnen jedoch einige der bemerkenswerteren Bilder. Aus dem Besitz des Conte Bonaventura Benucci in Mailand stammt eine heilige Rosa, die mit vollem Rechte dem Moretto zugeschrieben wird. Die lebensgroße Halbfigur der jugendlichen Nonne hält auf den ausgestreckten Armen das Christuskind, welches mit beschattetem Kopfe zu ihr emporlächelt und mit einer Rose spielt. Die Innigkeit des Ausdrucks in Verbindung mit dem prachtvollen Farbentone machen das Bild zu einem Meisterwerk ersten Ranges. Man verlangt dafür den hohen Preis von 20 000 Lire. Es wird hier ausgestellt, weil es in den unteren Räumen der Leihausstellung keinen Platz mehr fand. Aus dem Vorrate der Galerie zählen wir auf:

Paolo Veronese: Zwei lebensgroße grau in grau gemalte Figuren mit Gold, in Nischen stehend, Caritas und Glaube, gut erhalten;

Carletto Caliari: Fünf Studienköpfe, drei weibliche, zwei männliche;

Varotari: Pilaster mit lebensgroßen in einander verschlungenen Putten;

Jacopo Bassano: H. Anna mit der kleinen Maria auf dem Throne, an dessen Stufen S. Antonius und S. Markus;

Carpaccio: Der Verkündigungsengel, lebensgroß; leider fehlt die früher vorhanden gewesene Madonna;

Pietro della Vecchia: Große Kreuzigung mit vielen Figuren.

Unter den Skulpturen ragt ein Bronzerelief, die Himmelfahrt der Maria darstellend, durch den Adel der Formen hervor. Dieses vorzügliche Werk ist jedenfalls einer eingehenden Prüfung wert.

Sodann sind einige Kamine im Stil der Lombardi zu erwähnen, ferner zwei Bronzebüsten, Mann und Frau in Lebensgröße von großer Wahrheit des Ausdrucks, endlich einige altvenetianische Spitzenarbeiten, darunter die von Pompeo Vianello ausgestellte Bettdecke. Die Wände des betreffenden Saales zieren fünf gewirkte Teppiche, Schäferscenen nach F. Boucher darstellend (Baron Franchetti.).

Wenn es dem die Ausstellungsräume Besuchenden scheinen mag, als ob Venedig in Bezug auf alte Kostbarkeiten so ziemlich als ausverkauft zu betrachten sei, so wird er von den Erzeugnissen der modernen Kunstindustrie gewiß einen vorteilhafteren Eindruck mit fortnehmen.

Es ist hinlänglich bekannt, daß der venetianische Kunstfleiß, an die uralte Tradition anknüpfend, in Mosaik und Glasarbeit mit jedem Jahre Vorzüglicheres leistet. Eine wahre Augenlust gewähren die Arbeiten dieser Gattung, sowohl die von Salviati als auch die von der Società musiva ausgestellten. Von ersterem sieht man einen gegen drei Meter hohen Tafelaufsatz von geblasenem Glase. Ein wahres Prachtstück ihrer Art war auch die von Salviati bei der neulich stattgehabten Regatta ausgestattete „Bisona", eine über und über mit Mosaik gezierte Gondel.

Nicht minder glänzend vertreten ist die Holzschnitzerei in Prachtstücken aller Art. Besonders bemerkenswert ist ein von den Brüdern Bondella ausgestellter Schrank, ganz mit figürlichen Darstellungen bedeckt.

Noch ziemlich neu für Venedig ist die wiederaufgelebte Technik des getriebenen Eisens. Sehr hübsche Sachen der Art, Kronleuchter, Bilderrahmen u. s. w. hat Ferd. Borella gebracht. — Schade, daß es keinem der geschickten Kupferschmiede eingefallen, etwas zu schicken, denn diese leisten in Wassereimern, Kühlgefäßen, Kohlenbecken u. s. w. äußerst Ansprechendes, meist unter Nachahmung guter alter Muster.

Die Bronzegießerei ist überreich vertreten. Besondere Fortschritte sind jedoch nicht wahrzunehmen. In ciselirtem Silber leistet der seit neuerer Zeit in Venedig ansässig gewordene Galliardi sehr Anerkennenswertes. Die kleinen Silberreliefs auf einer Kassette nebst den oben angebrachten wappenhaltenden Putten in Freiskulptur sind außerordentlich schön. Cortellazzo aus Vicenza hat eine Anzahl prächtiger Silbergeräte, oft in Verbindung mit Stahlgravirung ausgestellt, ebenso eine mit Silber eingelegte Rüstung von feinster Arbeit. Was diesen Sachen besonderen Wert verleiht, ist, daß das Figürliche in wahrhaft künstlerischer Formvollendung erscheint.

Die Töpferwarenfabrik in Nove bei Bassano hat die Ausstellung reich mit ihren sehr hübschen Majoliken beschickt, bei deren Bemalung einzelne Künstler, welche das Ausstellungsverzeichnis besonders nennt, sich ausgezeichnet haben. Ganz besondere Beachtung verdient die neuerdings wieder zu altem Flor emporblühende Spitzenindustrie, sowohl was geklöppelte Spitzen als auch was die mit der Nadel erzeugten anbelangt. Verschiedene Kapitalisten haben sich um die Hebung dieses Industriezweiges Verdienste erworben, so daß jetzt gegen 1500 Frauen und Mädchen in Venedig dabei ihr Brot finden.

Wir dürfen der Ausstellung nicht den Rücken wenden, ohne die vielberufene Schöpfung des extremen Realismus in Augenschein genommen zu haben: den „Proximus tuus" von d'Orsi. In Turin war er in Gips zu sehen, in Mailand umsonst in Bronzeguß erwartet, nun hier endlich ausgestellt. Man hat der Gruppe die Ehre der Einzelaufstellung in einem besondern Raume angethan und große Plakate angeschlagen. Es geht dabei zu, wie in dem Märchen Andersens von des Kaisers neuen Kleidern. Die Beschauer rufen laut, die Damen lispeln leise: „Che bello, che bello!" Ein kleiner Bursche, den ich: „Andiamo via, è troppo brutto!" ausrufen hörte, traf jedenfalls das Richtige. Da von der Gruppe bereits bei Gelegenheit der Mailänder Ausstellung (Zeitschr. f. bild. Kunst, 16. Jahrg., S. 393) die Rede war, kann ich mich weiterer Ausführungen enthalten.

August Wolf.

Kunsthandel.

Wy. **Der Lagerkatalog der Firma Frederik Muller in Amsterdam**, der soeben erschienen ist, enthält eine ebenso reiche wie ausgewählte Kunstbibliothek zu mäßigen Preisen. Der Katalog zählt 856 Nummern aus der Altertumskunde auf, dann 459 Nummern, die sich auf Paläographie, Epigraphik, alte und moderne Numismatik beziehen; der Rest (bis Nr. 2160) enthält Kunsthandbücher, darunter viele, die selten geworden sind. Eine Unterabteilung bietet eine reiche Auswahl von Auktionskatalogen meist niederländischer und französischer Sammler, wie sie nicht leicht in dieser Anzahl beisammen gefunden wird.

Nekrologe.

Raffael Monti, der berühmte italienische Bildhauer, starb in London am 17. Oktober im Alter von 63 Jahren. Monti

erblickte in Mailand das Licht der Welt, machte unter seinem Vater Gaetano Monti seine Studien und erhielt schon als Knabe die goldene Medaille der kaiserlichen Akademie seiner Vaterstadt für eine Gruppe, welche „Alexander, den Bucephalus zähmend" darstellt. Sein nächstes größeres Werk, „Ajax verteidigt den Leichnam des Patroklus", stellte er als zwanzigjähriger Jüngling aus. Von 1838—1842 weilte er in Wien und von 1842—1847 war er mit mehreren zur Verschönerung Mailands bestimmten Gruppen beschäftigt. Im letzterwähnten Jahre kam er nach England, wo seine vom Herzog von Devonshire bestellte Statue „Die verschleierte Vestalin" hohes Lob erntete. Nach Mailand zurückgekehrt, schloß er sich der Volkspartei an und wurde 1848 als einer der Führer der Nationalgarde in einer Mission in das Hauptquartier Karl Alberts gesandt. Nach dem traurigen Ergebnis des kurzen Feldzuges von 1848 flüchtete Monti nach England, das er seitdem nicht mehr verlassen hat. Zu seinen besten Werken, die er auf englischem Boden schuf, zählen außer den bereits erwähnten „Die angelnden Schwestern" und „Eva nach dem Falle". Den Krystallpalast in Sydenham zieren Modelle seiner Statuen „Italien", „Wahrheit" und „Eva" sowie zwei mit symbolischen Figuren geschmückte Fontänen.

Kunsthistorisches.

Ausgrabung in Schweden. Vor Kurzem ist beim Dorfe Bukarfre auf Gotland ein Fund von Altertümern gemacht worden, welcher einen hervorragenden Platz unter den kostbaren Schätzen des Mittelalters im Nationalmuseum zu Stockholm einnehmen wird. Wie der Reichsantiquar Hildebrand in Stockholm schreibt, besteht der Fund aus ungefähr ¾ Pfund Gold und 6—7 Pfund Silber und umfaßt folgende Sachen: a) vier niedrige silberne Schalen mit zum Teil erhöhtem Boden und verziert mit gravirten Bildern von St. Olaf, Evangelisten und Aposteln, phantastischen Tieren, dem Lamm mit der Kreuzfahne (Gotlands Wappen) u. s. w.; diese Schalen, von denen die eine zugleich eine gotländische Inschrift trägt, sind vom Anfang des 14. Jahrhunderts; b) eine größere silberne Schale auf niedrigem Fuß mit Tier- und Pflanzenornamenten, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert; c) drei silberne Schalen auf höherem Fuß, reich verziert, vermutlich aus einer etwas späteren Zeit; d) eine Schale aus dickem Silber mit Ornamenten orientalischen Gepräges, auf dem Grunde eine kabbalistische Runeninschrift; e) sieben silberne Löffel, davon einer mit Namen in Runen; f) drei Armbänder und mehrere Fingerringe mit Perlen, Ketten, Edelsteine, Stücke eines silberbeschlagenen Gürtels, eine Schnalle mit stark erhabenen hübschen Figuren, eine Kette mit Schloß, alles von Silber; g) ein Armring von feinen verschlungenen Drähten aus feinstem Golde, zwei gleiche Spangen aus hellem Golde, zwei große prachtvolle Brakteaten, dünne auf der einen Seite mit der feinsten Filigranarbeit geschmückte und mit Öhren versehene Medaillen, sowie 17 kleinere, alle von Gold; zwei hübsche Behanggeschmeide mit gefaßten Steinen und Perlen. Außerdem wurden eine Menge Halsbandperlen gefunden, teils von Gold, teils von Silber, in denselben ausgesucht geschmackvollen Formen und in der gleichen feinen Arbeit, wie diejenigen, welche im Jahre 1866 zusammen mit einer Menge anderer Kostbarkeiten in Fölhagen, Kirchspiel Björk auf Gotland, gefunden wurden. Obige Gegenstände sind Ende August von einem Bauern, der einen Graben anlegte, einen halben Fuß unter der Erde gefunden worden und scheinen in einem Holzschrein gelegen zu haben, von welchem sich jedoch außer einigen Stücken vom Eisenbeschlag und vom Schloß nichts mehr vorfand. Eine Silberplatte, worauf das Siegeslamm Gotlands eingravirt ist, wurde etwas später an der gleichen Stelle gefunden; sie scheint als Verzierung des gedachten Schreines gedient zu haben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

F. **Kunstgewerbemuseum in Berlin.** In der statutenmäßigen Generalversammlung der Mitglieder des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, die am 29. v. Mts. — und zwar zum erstenmal im Hörsaal des neuen Hauses — unter dem Vorsitz des Ministerialdirektors Greiff stattfand, wurden nach Erstattung des Jahresberichts durch den Direktor der Sammlung Professor Dr. Lessing die ausscheidenden Vorstandsmitglieder Gewerberat v. Stülpnagel, Bildhauer Sußmann-Hellborn, Geheimer Regierungsrat Dr. Wehrenpfennig und Fabrikbesitzer Dr. M. Weigert, sowie als Mitglied des Prüfungsausschusses Herr A. Leo und als Stellvertreter desselben Herr F. Reichenheim durch Acclamation wiedergewählt. Der Bericht über das abgelaufene Jahr durfte mit freudiger Genugthuung auf die Vollendung des für das Museum errichteten monumentalen Gebäudes und auf den damit bezeichneten wichtigen Abschnitt in der Geschichte des Institutes hinweisen, um nach einem kurzen Rückblick auf die unscheinbaren Anfänge, aus denen es zu seiner jetzigen Bedeutung emporgewachsen ist, in großen Zügen die Gliederung des neuen Hauses zu schildern. Von den stattlichen Räumen desselben sind die des zweiten sowie die der Nordfront des ersten Stockwerks der Unterrichtsanstalt zugewiesen. Die Nordfront des Erdgeschosses nebst den anstoßenden Teilen der beiden Seitenfronten werden nach Osten hin von der Verwaltung, nach Westen von der Bibliothek mit ihrem ansehnlichen Lesesaal eingenommen. In den gesamten übrigen Sälen des Erdgeschosses und der ersten Etage sowie in den Galerien des großen, durch zwei Stockwerke hindurchreichenden mittleren Lichthofes endlich vermag sich die Sammlung nach allen Seiten hin frei zu entfalten, und in einem zweckentsprechend eingerichteten Zimmer wird auch die in ihrem Reichtum bisher nur wenigen bekannte Abteilung der Textilindustrie in einer den Kupferstichkabinetten ähnlichen Aufstellung dem bequemen Studium zugängig gemacht. Ein für vorübergehende Ausstellungen bestimmter großer Saal ist bis zur Vollendung des benachbarten Neubaues des ethnologischen Museums der Schliemannschen Sammlung eingeräumt; dem ihm zugedachten Zweck wird dafür bis auf weiteres der große Lichthof dienen, in welchem zunächst die mehrfach erwähnte, mit allem Zubehör von Apparaten und Katalogen in Begleitung von Beamten des South-Kensington-Museums aus England hergesandte indische Sammlung ihren Platz findet, um gleichzeitig mit dem Museum am 21. November eröffnet zu werden. Die Vorbereitungen für den Umzug in dieses neue Gebäude und die abgeschlossene Bewerkstelligung desselben haben die Thätigkeit des Museums während des abgelaufenen Jahres in erster Linie beansprucht. Eine wesentliche Änderung in den Verhältnissen des Instituts ist währenddessen nicht eingetreten. Der königlichen Staatsregierung hat es außer dem regelmäßigen Zuschuß von 120000 Mark und der Gewährung von Stipendien an durchschnittlich 14 Schüler der Unterrichtsanstalt im Gesamtbetrage von 10000 Mark eine Reihe wertvoller Überweisungen, darunter auch eine stattliche Kollektion im Auftrage der Regierung in Italien und in Athen erworbener Gipsabgüsse, zu danken. Die Erträge der städtischen Friedrich-Wilhelms-Stiftung, die von 1882 an ausschließlich für Sammlungsankäufe Verwendung finden werden, sind auf etwas über 15000 Mark gestiegen. Die Zahl der Jahresmitglieder hat sich infolge der Erhöhung der Staatszuschüsse auf 228 mit Beiträgen von zusammen 4338 Mark vermindert; die der 118 ständigen Mitglieder ist unverändert geblieben. Aus den etatsmäßig zur Verfügung stehenden Mitteln hat das Museum für die Vermehrung der Sammlung in fast sämtlichen Abteilungen derselben 23000 Mark, auf die der Gipsabgüsse, für die der bisherige Raum außerordentlich beschränkt war, nur etwa 300 Mark, auf die der Bibliothek 1600 Mark verwendet, wozu 700 Mark für weitere Originalaufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände hinzukommen. Die Unterrichtsanstalt verabfolgte an durchschnittlich 460 Schüler pro Quartal im Laufe des Schuljahrs zusammen 2212 Karten gegen Zahlung von rund 17500 Mark, denen an Unterrichtskosten rund 48000 Mark gegenüberstehen. In der Abgabe von Gipsabgüssen und Photographien kunstgewerblicher Gegenstände sowie in der mit der permanenten Bauausstellung gemeinsam durchgeführten Veranstaltung der Weihnachtsmesse und der alljährlichen kunstgewerblichen Konkurrenz, für die diesmal 6 Aufgaben mit Preisen von zusammen 4600 Mark ausgeschrieben wurden, hat das Museum seine gewohnte Thätigkeit nach außen hin unverändert fortgesetzt. Einen schweren Verlust endlich beklagt es in dem Tode zweier seiner verdientesten Vorstandsmitglieder, des Professors Gropius und des Kommerzienrats Vollgold, von denen ersterer, der Erbauer des neuen Hauses, dem Museum seit seiner Begründung im Jahre 1866 angehörte.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Sarah Bernhardt**, welche ein kurzdauerndes Gastspiel im **Wiener** Ringtheater gab, ließ bei dieser Gelegenheit neben ihrem dramatischen Talent auch das für die bildende Kunst glänzen. Die Wiener Kunstfreunde hatten nämlich drei Tage lang Gelegenheit, in zwei Zimmern des Theatergebäudes eine kleine Ausstellung von Gemälden und plastischen Arbeiten der Künstlerin zu betrachten. Unter den Ölbildern stellt das bedeutendste und größte eine geschmückte Braut in lichtviolettem Kleide in etwa ¾ Lebensgröße dar. Sie hält dunkle Irisblüten in den Händen, und ebensolche Blumen liegen auch vor ihr am Boden. Ein großer Hut bedeckt den Kopf des Mädchens, dem einige Lieblichkeit der Erscheinung nicht abzusprechen ist. Doch kann diese Konsonanz nicht ungestört ausklingen; denn eine unheimliche Gestalt hat sich, wie es scheint durch die Luft heranschwebend, dem Mädchen genähert und blickt hinter ihrer rechten Schulter hervor. Von einem nur dünnen Schleier verhüllt, giebt sich dieser schauerliche Bräutigam leicht als ein Gerippe zu erkennen, das seine Knochenhand der Braut auf die Schulter legt. Neu an dem Bilde ist trotz seiner Sonderbarkeit nicht viel; weder Technik noch Idee weisen besondere Neuheit auf. Wir erinnern vorübergehend an die Totentänze, an die Bilder von H. Baldung Grien in der Baseler Galerie, an die Stiche von H. Seb. Beham und brauchen kaum zu erwähnen, daß die Idee von dem Tode als Bräutigam noch um vieles weiter als die genannten Maler zurückreicht. Dennoch ist der Gedanke des Ganzen in der modernen Kunst originell, und das Bild ist für das Werk einer Dilettantin bedeutend genug. Es ist gestochen von Hanriot (Jules-Armand), dessen Arbeit als „la jeune fille et la mort, d'après Mlle S. Bernhardt" im Pariser Salon 1881 ausgestellt war (Nr. 4704). Viel höher als die Malereien Sarah Bernhardts, von denen ein halbes Dutzend zu sehen war, stehen die Bildnereien der Künstlerin. Ihre „Ophelia", ein Brustbild in Hochrelief aus weißem Marmor, ist von einigem Kunstwerte, die Reduktion der bekannten Gruppe „après la tempête" zeigt den Anschluß an die moderne französische Plastik und einige Reminiscenzen an bessere Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert; einige Porträtbüsten sind voll Leben und Charakter. — Die Künstlerin stellt sich mit Vorliebe selbst dar. Wir finden sie auf einem Ölgemälde, in einer Statuette und auf einem Schreibzeuge. Letzteres zeigt Sarah Bernhardt in Greifengestalt jedoch mit Fledermausflügeln. Sie hält mit den Krallen vor sich eine Schale, welcher zur Verzierung ein gehörnter kleiner Totenschädel dient. Die Statuette zeigt Sarah Bernhardt als Bildhauerin. Sie hat den rechten Arm auf einen Säulenstumpf gestützt, welcher in Palette und Maske die Embleme zweier Kunstrichtungen der Dame trägt, woran sich noch der Hammer anschließt, den sie mit der Rechten hält. Ein langes anliegendes Kleid fließt an der schlanken Gestalt hinab. Wie verlautet, wurden die Werke der Künstlerin schon am 8. Nov. verpackt, um weiter nach Budapest zu wandern.

* **Die Nationalgalerie in Berlin** hat Karl **Cauers** „Hexe", die auf der letzten Pariser Weltausstellung viel bewunderte Marmorstatue, für ihre Sammlungen erworben.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen Wiener Kunst geht im Atelier von Professor H. **Canon** seiner Vollendung entgegen. Es ist das lebensgroße Bildnis der Kronprinzessin Stefanie. Das Porträt ist von überraschender Ähnlichkeit und liefert den Beweis, welche falsche Vorstellungen von dem Äußern der Prinzessin durch Photographien und danach angefertigte Gemälde verbreitet worden sind; es läßt von neuem erkennen, wie sehr die Photographie mit ihrer mechanischen Wiedergabe des Moments ungeeignet erscheint, zur Lösung von Problemen künstlerischer Art anders denn als nebensächlicher Notbehelf verwendet zu werden. Die Photographien der hohen Dame, ja sogar die bisherigen Gemälde in Öl erscheinen unvergleichlich kalt gegen Canons Bild, dessen Lebenswärme überraschend wirkt. Stefanie ist aufrecht stehend dargestellt. Der blonde Kopf mit seinem Antlitz von zartestem Teint ist nach der rechten Körperseite gewendet, doch blicken die Augen gegen den Beschauer, die schlanke Gestalt erscheint etwa im Halbprofil. Eine schwarze Robe aus gepreßtem Sammet, geschmückt mit Bändern aus Seide und Atlas von derselben Farbe, zeigt ein mäßiges décolleté carré, dessen Umrahmung von weißen und schwarzen Spitzen gebildet wird. Neben diesen liegt über dem Kleide eine reiche Halskette, welche so wie der Gürtel im Geschmack der Renaissance gehalten ist. Die Prinzessin steht am Eingange einer Säulenhalle, welche sich rechts nach dem Hintergrunde zu öffnet und die Aussicht auf eine baumreiche Flußlandschaft gestattet. Die rechte Hand der Prinzessin stützt sich leicht auf das Piedestal einer der Säulen, welches mit Reliefs geschmückt ist, der linke Arm hängt ungezwungen an der Seite herab. So steht die Dame vor uns, eine Erscheinung von ebensoviel Vornehmheit wie Liebenswürdigkeit. Canon hat dieses Kunstwerk in Prag begonnen, wo ihm die Prinzessin eine Reihe von Sitzungen gewährte, wodurch die vortreffliche Ähnlichkeit bei Berücksichtigung der Qualitäten des Malers erklärlich wird. Der Künster war bekanntlich im Verlaufe des Sommers nach Prag berufen, um dort mehrere Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses zu porträtiren. Ein Brustbild des Kaisers, welches diesen in Lebensgröße ¾ Profil nach rechts und in Marschallsuniform zeigt, ist vollendet. Ein großes monumentales Bild, das Franz Josef als König von Böhmen in vollem Ornate darstellt, wie er mit der Linken auf die Krone Böhmens zeigt, harrt erst seiner Vollendung. Der Kaiser ist auf diesem Bilde aufrechtstehend dargestellt. Im Hintergrunde erhebt sich ein Rundbogen, an dessen Schlußstein das Wappen von Prag angebracht ist. Zu erwähnen wäre noch, daß Canon vor kurzem das äußerst gelungene Bildnis der Gräfin Hoyos vollendet hat. Es zeigt die Dame in modernisirtem Renaissancekostüm Die Gräfin ist sitzend und in etwas mehr als halber Figur dargestellt, der Kopf ¾ Profil nach rechts. Außerdem hat der Künstler ein Brustbild der Fürstin Natalie von Serbien begonnen und arbeitet an den Skizzen für die Deckengemälde der Hofmuseen. Canon gehört zu den wenigen Habitués der Belvederegalerie. Wie das seinen Werken zu statten kommt, zeigen seine letzten Gemälde von neuem.

Die ostasiatische Kunst auf der Weltausstellung zu Melbourne bildete den Gegenstand eines interessanten Vortrages, welchen Geh. Rat Prof. **Reuleaux** kürzlich im Berliner Verein für das Kunstgewerbe hielt. Zur Erläuterung desselben war eine Anzahl von ostasiatischen Erzeugnissen, welche der Redner teils für die königl. Museen, teils für Private erworben, ausgestellt. Der Vortragende schilderte zunächst im allgemeinen die Rolle, welche das Kunstgewerbe in Japan spielt und welche man etwa derjenigen der Musik in unserem Volksleben vergleichen könne. Wie bei uns fast jeder etwas Musik treibt, so pflegt jeder Japaner ein Stückchen Kunstgewerbe, und demnach darf die außerordentliche Leistungsfähigkeit der Ostasiaten in den verschiedensten Branchen der Kunstindustrie nicht Wunder nehmen. Redner ging die einzelnen Gewerbe, Elfenbeinschnitzerei, Kunsttöpferei, Bronze- und Metallwarenfabrikation sowie Porzellanindustrie, durch, vornehmlich bei den so geschätzten Emaillearbeiten verweilend und ihre Technik erklärend. Von den vorgeführten Bronzen war ein Stück besonders schön und sinnvoll; es stellte einen Drachen dar, der einen Feuerstrahl ausspeit. Der Feuerstrahl endet oben wolkenartig, und die Wolke, trichterförmig gearbeitet, dient als Räuchergefäß; dieselbe hat einen Deckel mit der Statue eines musizirenden Weibes: der Drache der Leidenschaft wird von der Göttin der Musik gebändigt. Eine andere Deutung läßt den Drachen die Wut der angeschwollenen Gewässer darstellen, das Weib die Sonne, welche der Zerstörung Einhalt thut, indem sie die Wasser austrocknet und den überschwemmten Gefilden neues Leben verleiht. Großes Interesse beanspruchten ferner die japanischen Wanduhren, welche kein Zifferblatt besitzen, die Zeit vielmehr durch eine Skala anzeigen, an welcher das Gewicht sich herunterbewegt. Diese Einrichtung entspricht der Chronologie der Japaner, welche den Tag zunächst in „Tag" und „Nacht" und jedes der beiden in sechs gleiche Abschnitte teilen. Da nun in ihrem mit uns unter etwa gleicher Breite gelegenen Lande Tag und Nacht ihre Dauer stetig ändern, so ändert sich auch die Länge ihrer Stunden, und diesem Umstande werden sie durch Einschaltung neuer Skalen gerecht. Die Stunden werden nach Tieren bezeichnet, und zwar beginnt der Tag mit der Stunde des

Hasen, es folgen die des Drachen, der Schlange, des Pferdes, der Ziege und des Affen; die Symbole der Nachtstunden sind Hahn, Hund, Eber, Ratte, Kuh und Tiger. Auch die Jahre werden mit diesen Symbolen bezeichnet. Ein Cyklus von zwölf Jahren wiederum nach einem merkwürdigen Ereignisse. Das Jahr 1881 ist das der Schlange, das nächste (1882) also das des Pferdes. Auf allen Gemälden wie bei sonstigen Darstellungen, z. B. beim Kinderspielzeuge, findet man jene Symbole wieder.

* **Das Schloß Runkelstein** bei Bozen, erbaut seit 1234 und durch seine interessanten Fresken mit Scenen aus Gottfrieds von Straßburg Tristan und Isolde bekannt, ist in den Besitz des Erzherzogs Johann Salvator von Österreich übergegangen. Das Schloß war zuletzt Eigentum des Bistums von Trient und wurde nur notdürftig in Stand gehalten, so daß 1868 ein Teil der Wandmalereien durch Mauereinsturz zerstört wurde. Der jetzige Besitzer wird für die Erhaltung der Burg Sorge tragen und hat sich zu diesem Zwecke bereits mit dem Oberbaurat Friedrich Schmidt in Wien in Beziehung gesetzt. Derselbe weilte kürzlich an Ort und Stelle, um die ersten Verfügungen zu treffen.

Vom Kunstmarkt.

Wy. **H. G. Gutekunst in Stuttgart** versteigert am 24. Nov. in zwei Abteilungen eine Kupferstichsammlung, die im strengsten Sinne des Wortes eine klassische genannt werden muß. Die erste Abteilung befaßt sich größtenteils mit Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts; die hervorragendsten Künstlernamen treten hier auf und zwar mit zum Teil sehr gesuchten Arbeiten. So finden wir aufgeführt Dürers drei große Holzschnittfolgen, die Passion, die Apokalypse und das Marienleben, im Originaleinband zusammengefaßt, ferner eine große Seltenheit von Fogolino, verschiedenes von Jamnitzer, vom Meister des Jahres 1551, vier Niellen und viele Blätter von M. Schongauer. Die zweite Abteilung bringt in reicher Auswahl französische Blätter des 18. Jahrhunderts.

Wy. **Berliner Kupferstichauktionen.** Am 1. Dezember versteigert R. Lepke in Berlin mehrere kleine Sammlungen, welche in dessen 361. Katalog in 1420 Nummern beschrieben sind. Da die einzelnen Beiträge für sich abgeschlossen aufeinander folgen, und der Druck zu gedrängt ist, so fehlt es dem Kataloge an der wünschenswerten Übersichtlichkeit. Wer sich der Mühe einer genauen Durchsicht unterzieht, wird in den einzelnen Abteilungen neben manchem Unbedeutenden doch auch viel Gutes, ja Vorzügliches finden. Vertreten sind alle Arten der reproduzirenden Kunst: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Farbendrucke, Ornamente von den verschiedensten Meistern aller Schulen. So enthält gleich die Abteilung, die mit Nr. 99 beginnt, wirklich klassische Kunstblätter von Forster, Longhi, Mandel, Toschi und Weber. Eine andere Abteilung (von Nr. 541 an) bringt insbesondere schöne Bildnisse von Drevet, aus der Ikonographie, von Edelinck, Masson, G. F. Schmidt, es folgen dann (von Nr. 625 ab) Grabstichelarbeiten moderner Meister, dann (von Nr. 786) drei Abteilungen mit französischen galanten Blättern, die heutzutage, wie es scheint, in allen Auktionskatalogen eine aparte Stellung beanspruchen. Zum Schluß eine kleine Partie sehr seltener französischer Bücher mit Kupfern, dem vorigen Jahrhundert angehörend, meist in Originaleinbänden, die wohl zum größten Teil nach Frankreich zurückwandern werden, dann Kupfer- und Ornamentwerke und solche mit Holzschnitten, meist aus dem 16. Jahrhundert.

S. M. **Auktion Jerichau-Baumann.** Im Lokale des Kunstvereins zu Kopenhagen findet den 28. und 29. d. M. die Versteigerung einer größeren Zahl der von der verstorbenen Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann hinterlassenen Gemälde statt. Die Sammlung besteht aus 70 zum teil größeren Arbeiten, darunter mehrere Hauptwerke wie „Der Hirtenknabe mit den Schafen", 1857, „Ägyptische Mutter mit ihrem Kinde am Kirchhofe zu Kairo", 1872, „Die Wahrsagerin", „Griechischer Hirt", „Christi Geburt" (großes Altarblatt) u. s. w. Auch mehrere Gemälde des verstorbenen begabten Landschaftsmalers Harald Jerichau werden bei derselben Gelegenheit verkauft.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Regamey, Felix, L'enseignement du dessin aux États-Unis d'Amérique (Notes et documents). 8. 119 S. Paris, Ch. Delagrave.

Schneider, Friedrich, Die St. Pauluskirche zu Worms, ihr Bau und ihre Geschichte. Festgabe zur Eröffnung des Paulusmuseums zu Worms am 9. October 1881. 4. 42 S. nebst 14 Tafeln mit Abbildungen. Mainz, J. Diemer Mk. 12. —.

Kataloge.

Franz Meyer in Dresden. Kunstlagerkatalog Nr. VII. Inhalt: I. Radirungen neuerer Meister; II. Aquarelle und Handzeichnungen neuerer Meister. (1840 Nummern.)

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Katalog der reichen Ornamentsammlung aus dem Nachlasse des Herrn Hermann Amsler. Versteigerung Montag, den 28. November zu Leipzig, Königstrasse 15. (511 Nummern.)

H. G. Gutekunst, Stuttgart. Katalog einer ausgezeichneten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen u. Holzschnitten eines italienischen Kunstfreundes. Versteigerung den 24. November u. folgende Tage. (935 Nummern.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 493—495.
The exhibition of the Photographic Society, von C. Monkhouse. — Some art publications. — The exhibition of the Turners' Company. — The winter exhibition at the United Arts Gallery, von C. Monkhouse.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 9.
Benjamin Fillon. — Die deutsche Weberei im Mittelalter. — Abbildungen: Schmuckkästchen aus Leder; Schmiedeeiserne Gitter; Doppelbett aus Nussbaumholz; Armlehnstuhl und Sessel: Enveloppe für die Adresse der Stadt Brünn an Se. k. H. Erzherzog Rudolf zur Vermählungsfeier.

Deutsche Bauzeitung. No. 85—87.
Das Münster zu Freiburg i. Br. (Mit Abbild.) — Die Ausgrabungen von Olympia, von F. Adler. — Die innere Einteilung des Parthenon, von W. Dörpfeld.

Gewerbehalle. No. 11.
Holzschnitzereien vom Chorgestühl der Kirche S. Severino in Neapel; Renaissanceschrank mit farbigen Intarsien. — Moderne Entwürfe: Schmiedeeisernes Gitterthor; Wandetagère; Vase in Stahl mit Damascinirungen in Gold von verschiedenen Färbungen; Entwürfe zu Schlüsseln.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

24. November

Nr. 6.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung im Versailler Schloß.

Das Schloß von Versailles ist laut der darauf prangenden Inschrift sämtlichen ruhmwürdigen Männern Frankreichs gewidmet. In den Hallen dieses mächtigen Gebäudes, welches so viele denkwürdige Momente gesehen hat, sind in der That Frankreichs große Krieger und hervorragendste Staatsmänner durch Pinsel und Meißel der berühmtesten Meister der Kunst verewigt. Wer sich daher für die Vorgänge der Vergangenheit interessirt und auch einen Funken von Verständnis für Kunst besitzt, der darf nur dann ungestraft die Füße über die Schwelle des Palais setzen, wenn er über genügende Zeit verfügt. Stunde um Stunde verfliegt, und wenn der Hüter mit dem Dreispitz auf dem Kopf und der blendend roten Weste das übliche „Geschlossen" ins Echo hineinruft, verläßt man die Säle mit der allerfestesten Absicht, den Besuch baldmöglichst zu erneuern. Namentlich üben die an den Wänden hängenden Bilder ihre Zauberkraft, wenn man sich in die Memoiren der Zeit Ludwigs XIV. oder Napoleons I. vertieft hat. Da beleben sich die Persönlichkeiten, und man glaubt Zeuge der Ereignisse zu sein, die sich auf der Leinwand gewissermaßen abspielen — und die Stimmung erhöht noch ein Blick auf jenen herrlichen Park, dem selbst das fahle Novemberlicht und die rauhe Herbstbrise die Poesie nicht zu rauben vermögen, in die feinsandigen, heute tiefbeschatteten Alleen, wo Ludwig XIV. mit seinen Kavalieren lustwandelte, wo die Maintenon mit ihrem Beichtvater die Ausrottung der Hugenotten plante, und Marie Antoinette Musik, politische Intriguen und Milchmaierei bunt durcheinander in ihrem kleinen, dem Nichtbeil geweihten Köpfchen mischte.

Doch wenn die Versailler (nicht zu vergessen, daß der Hauptort des Seine und Oise-Departements eine Stadt von 40 000 Einwohnern geworden ist) auf ihr Schloß ungemessen stolz sind, so liegt ihnen nicht weniger daran zu beweisen, daß sie nicht ganz und gar den vergangenen Jahrhunderten angehören, sondern mit ihrer Zeit leben und vorwärts streben. Sie begnügen sich nicht mit den künstlerischen Kleinodien, welche den Namen großer Meister, der Puget, der Lebrun, der Vanloo, der Joseph und Horace Vernet, der David und Gros tragen, sie räumen so oft wie möglich ihren lebenden Landsleuten den herrlichen Rahmen des Prachtbaues Ludwigs XIV. ein als Ausstellungsstätte für Bilder und Statuen unbeschadet der Porzellan- und Glasmalereiarbeiten, die hier recht eigentlich zu Hause sind, in Anbetracht der nächsten Nähe der weltberühmten Fabrik von Sèvres, die jetzt von dem Kunstkritiker und Romanschriftsteller Champfleury geleitet wird.

Eine Gesellschaft ad hoc, welcher ein aufgeklärter Kunstkenner vorsteht, legt in dieser Beziehung von einer geradezu fabelhaften Thätigkeit Zeugnis ab. So wurden heuer allein zwei höchst gelungene Ausstellungen in den Parterreräumen des Schlosses veranstaltet; die eine hatte einen allerdings mehr lokalen, die andere aber einen allgemeinen Charakter. Im Frühjahr stellte man in den Sälen des Erdgeschosses eine Reihe von Skizzen und Kupferstichen aus, welche auf Versailles' größte Epoche unter dem Sonnenkönig Bezug hatten, jetzt im Spätherbst ist es eine sehr reichhaltige Sammlung von Gemälden und Pastellbildern lebender Meister, sehr junger

Künstler, die den zahlreichen Besuchern als Separatgenuß geboten sind, nachdem sie die klassischen historischen Gemälde bewundert haben.

Nun, eine Bilderausstellung ist heutzutage just nichts Außerordentliches, höchstens könnte sie Anspruch auf Seltenheit machen, vermöge des Lokals, welches kein Maler sich je so großartig und effektvoll träumen ließ; was jedoch hier, abgesehen von dem Rahmen auffällt, ist die ästhetisch so richtige und sichere Wahl der ausgestellten Kunstwerke. Wie gesagt, sind fast alle Aussteller Anfänger. Viele dieser Bilder sind Erstlingswerke und darunter kein einziger Mißton, keine jener nervenerregenden Klexereien, wie wir solche in Fülle auf den Ausstellungen der Impressionisten, Naturalisten und anderen —isten finden, die den Mangel an Talent und Phantasie hinter haarsträubenden Theorien zu verstecken suchen. Wir begrüßen zunächst ein tendenziöses Genrebild, ein gemaltes Kapitel aus der vie Parisienne oder eine in Farben gekleidete Erzählung des Gil Blas. In einem Coupé erster Klasse sitzt ein Seminarzögling mit glänzender Tartuffemiene einem Dämchen gegenüber, deren rötliche Perrücke und blutrote Strümpfe, welche letztere sie nicht im entferntesten daran denkt, unter den Falten ihres Seidenkleides zu verhüllen, unzweifelhafte Kennzeichen der Gattung sind. Die Schöne bittet mit kecker Geberde ihr vis-à-vis um Feuer für ihre ausgegangene Cigarette; der angehende Zögling Loyola's ist noch ein wenig befangen, schaut ziemlich verdutzt drein, streckt aber dennoch eine frisch angezündete Papieros entgegen. Nur noch wenige Stationen, und das Herz des Jünglings wird trotz Brevier und Union (die französische Germania), die neben ihm liegen, in heller Lohe aufgehen, das fromme Institut, dem das Dampfroß ihn zuführt, wird seine Pforten einem räudigen Schafe öffnen, wenn er nicht überhaupt mit der rotstrümpfigen und rothaarigen Sirene durchbrennt. Der frechlüsterne Gesichtsausdruck der Reisenden, das Herausfordernde ihrer Haltung einerseits, die läppisch tückische Physiognomie des Seminaristen gestatten die Vermutung eines solchen Ausgangs. Das Bild, welches ungemein sicher und lebendig ausgeführt ist, trägt als Signatur den Namen eines Hrn. Deneux; man darf diesem in der Wahl seines Motivs allerdings nicht gerade nachahmungswerten Künstler eine angesehene Stellung unter unseren besten Anekdotenmalern voraussagen.

Unweit von diesem Reiseerlebnis ohne moralische Pointe hängt gewissermaßen besänftigend ein Stück Stillleben auf der Seine. In der Nähe der Brücke von Surennes schaukelt sich auf der Wasserfläche eines jener eigentümlich gebauten, floßartigen Schiffe, welche auf der Seine zum Transport der Kohlenvorräte oder Äpfel benutzt werden, ungefähr in der Form der Obstkähne, die man in Berlin auf der Spree sieht, aber von viel größeren Dimensionen. Der Maler, Herr Vautier, war offenbar auf Lichteffekte bedacht, auf jene Lichteffekte, welche die naturalistische Schule ins Grelle steigert, so daß unter dem Vorwande, die Reflexe in Schattennuancen aufgehen zu lassen, man die schönsten Klexereien zeigt. Herr Vautier hat auch eine Vorliebe für solche „Schattenreflexe“, aber er hat jede Übertreibung vermieden, sein Bild repräsentirt mit Anstand die Schule der sogenannten Seinelandschafter. Mit einem wirkungsvollen Gemälde des Hrn. Montfallet kommen wir in das von Knaus und Defregger beherrschte Gebiet, wir sehen einem ehelichen Zwiste in einem Bauerngehöfte zu. Der Zusammenstoß muß derb gewesen sein. Auf dem Boden liegen die Scherben der offenbar als Wurfgeschosse benützten Krüge und Teller. Der weibliche kriegführende Teil wälzt sich auf einem Stuhle nach den regellosen Zickzackvorschriften eines Nervenanfalles, dieser ultima ratio der Damen von der Stadt wie vom Lande. Die übrigens ziemlich summarische Hausmontur dieser streitenden Partei hat in der Hitze des Gefechtes einige derbe Risse erhalten, deren Anblick den Herrn Gemahl vielleicht eher wieder zur Vernunft zurückführen werden, als das Zureden der Frau Mutter oder Schwiegermutter, die ihm ganz gehörig ins Gewissen zu reden scheint, während drei durch den Lärm herbeigelockte Kolleginnen sich mit Riechsalz und Melissenwasser um die Frau zu schaffen machen. Es liegt viel Beobachtung und ein gutes Stück gesunden Humors in der Auffassung des Bildes. Im Einzelnen hat Herr Montfallet noch manches nachzuholen, aber mit all seinen Mängeln amüsirt und interessirt er; das ist für Anfänger ungemein viel. — Der deutsche Name Durst prangt in der Ecke einer viel ruhigeren ländlichen Scene. Eine elegante Dame aus der Stadt in lustiger Rosatoilette begleitet ein dürftig gekleidetes Bauernmädchen, welches ein Schock Hühner vor sich hertreibt. Herr Huttain hat ein entschiedenes Talent für Schafsköpfe, ich meine hier den wirklichen Kopf des blökenden Tieres, und nicht jenen an der Seite eines Mandoline spielenden Backfisches meckernden Husarenleutnant eines Herrn Gilio. Unsere Genremaler treiben entschieden Mißbrauch mit der französischen Kavallerie; auf jeder Bilderausstellung ist jetzt der fadblonde Husarenleutnant ein obligatorischer Bestandteil, ein ebenso unerläßliches Requisit wie die bekannte Judith und die berüchtigte Salome. Nur der Rahmen ändert sich, oder richtiger die Beschäftigung, welche dem Abkonterfeiten momentan zugemutet wird. Hier sitzt er beim üppigen Frühstück, dort beschaut er sich im Spiegel. Auf einem drittem Bilde präsentirt er sich auf einem Rappen und scheint die Bewunderung seines Jahrhunderts in die Schranken zu fordern.

Es ist aber immer derselbe Pappdeckelkrieger, mit denselben nichtssagenden Gesichte, demselben blonden Schnurrbart und derselben von ihm ausströmenden Langeweile. Es wäre wirklich Zeit, zum Vorteil der französischen Armee und der französischen Kunst, diesen Helden zu pensioniren.

Ein wahres Kleinod ist ein kleines Bild mit Erdbeeren, die, einer umgestürzten Sèvrestasse entspringend, auf dem Tischtuche herumkollern. Die Tasse, der Tisch, das Tuch, namentlich aber die Früchtchen und die Malereien des Porzellangefäßes sind von täuschender Ähnlichkeit. Der Maler besitzt in den Fingern jene Vollkommenheit, welche der Franzose mit dem Ausdruck le fini trefflich bezeichnet. Die Signatur des Bildes mahnt mich an eine persönliche Reminiscenz. Vor drei Jahren ungefähr traf ich draußen bei den Festungswällen, dort wo die Stadt aufhört und das Bois de Bologne beginnt, einen Bekannten, den ich seit einer guten Spanne Zeit nicht gesehen hatte und der in der That so ziemlich verschollen war. Er erzählte mir, daß er sich absichtlich zurückgezogen habe und in diesem entlegenen Quartier ein verborgenes Häuschen bewohne, um die künstlerischen Anfänge seines Sohnes zu überwachen, der damals, ein Knabe von 15 Jahren ungefähr, bereits zu den besten Hoffnungen berechtigte. Er redete mit überschwänglichem Enthusiasmus von den außerordentlichen Anlagen seines Sohnes, und die väterliche Liebe hatte ihn nicht geblendet, denn der junge Louis **Schreyer** ist der Autor des Erdbeerenbildes und von zwei anderen ähnlichen Fruchtstücken.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß die Pastellmalerei in diesem Versailles, wo sie einst ihre größten Triumphe feierte, nicht vergessen wurde, daß drei Vitrinen mit sehr niedlichen Damenköpfen gefüllt sind und daß die Liebhaber schöner Fächerarbeiten auch nicht unverrichteter Dinge abzuziehen brauchen. Besonders zu empfehlen ist eines dieser Kunstindustrieprodukte, welches eine Volksversammlung im Bearn zur Zeit Heinrichs IV. darstellt. Um den Schloßherrn drehen sich im Reigen Banditen und Landsknechte, Bettlerinnen und Hexen, Bürgersleute und Seiltänzer, ein wilder Tanz, der auf einen Fächer, der ja ebenfalls für den Ball bestimmt ist, vielleicht ganz am Platze ist.

Paul d'Abrest.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Das Schloß zu Meißen. Ein kunstgeschichtliche Studie von Cornelius **Gurlitt**. Dresden, Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung. 1881. 44 S. Mit vier heliographischen Darstellungen und vier Holzschnitten.

Durch klare lebensvolle Schilderung in hohem Grade geeignet, dem gebildeten Besucher der Albrechtsburg und des Meißener Domes als trefflicher Führer zu dienen, enthält die vorliegende Arbeit überdies nicht unbedeutende, auf eigener Forschung beruhende Mitteilungen. Unter diesen sei hervorgehoben, daß der Beginn des Dombaues in die Zeit um 1260, gegen die frühere Annahme von 1222, gesetzt wird, was bei gänzlichem Mangel romanischen Details auch völlig begründet erscheint. Bezüglich der divergirenden Ansichten Kuglers und Schnaase's, ob die Seitenschiffe des Domes ursprünglich niedriger waren als das Hauptschiff, tritt Gurlitt auf Seite des letzteren, bejaht die Frage, und liefert dafür einen überzeugenden Beweis (S. 7). Ebenso scheint seine Angabe, daß die Mehrzahl der Pfeiler des Langhauses erst im 14. Jahrhundert und nicht schon im 13. errichtet wurden, auf richtigem Urteil zu beruhen.

Bezüglich des Meisters **Arnold von Westfalen**, des Erbauers der Albrechtsburg, basirt der Verfasser der Hauptsache nach auf Distels erschöpfender urkundlicher Arbeit und erwähnt als neues Aktenmaterial blos ein Steinmetzen-Verzeichnis vom Frühjahre 1481 (S. 20). Als wesentliches Verdienst muß es ihm aber zuerkannt werden, die Individualität Arnolds in frischer und klarer Weise zur Anschauung gebracht zu haben. Lebendig steht vor uns die Gestalt jenes Mannes, der obwohl dem Einflusse der Antike völlig entrückt, durch sein höchst individuelles Streben als Vorbote der Renaissance in Deutschland erscheint. Arnold stellt sich im Gegensatze zu den bisherigen Schloßbauten die neue Aufgabe, einen wirklichen Palastbau auszuführen, einen Bau, in dessen Konzeption ein Ineinandergreifen, eine Steigerung, eine künstlerische Verbindung von Raum und Raum zum Ausdruck kommen soll. Dieses Streben des Künstlers weist der Verfasser im Einzelnen nach und findet darin mit Recht die hohe, noch nicht genug gewürdigte Bedeutung Arnolds für die Geschichte der Architektur in Deutschland. Demselben Meister schreibt der Verfasser auch den Bau der Sakristei am Dome, den Kreuzgang südlich vom hohen Chor, den oberen Stock des breiten Westturmes, sowie die Anfänge am Bischofsbau in Meißen zu, ferner den Bau der Wolfgangskirche im Meisethal und einige andere weniger bedeutende Bauten. Dagegen spricht er ihm im Gegensatze zu Distel den Bau des Chores der Kirche von Mittweida und des Schiffes der Kunigundenkirche zu Rochlitz ab. Im weiteren bespricht der Verfasser die nach Arnolds Tode 1481 in Meißen wirkenden Meister, und es wäre eine dankenswerte Fortsetzung, wenn derselbe Arnolds Einfluß auf Benesch von Laun und dessen Wradislawsaal auf dem Hradschin nachzuweisen unternehmen würde.

Wir haben uns mit der Aufzählung neuer Einzelheiten des Näheren befaßt, weil diese im Kontexte

wenig auffallen, obwohl eben in diesen der wissenschaftliche Wert der Arbeit liegt. Etwas anderes aber und nicht minder Anzuerkennendes ist die warme, edle Begeisterung für den wackeren deutschen Meister, den nicht äußere Umstände, sondern wahrer Beruf der Künstlerlaufbahn zugeführt haben. **J. Folnesics.**

Villen und Landhäuser, Sammlung von kleineren ländlichen Wohnhäusern. Berlin, Ernst Wasmuth 1881. Fol.

In den letzten Jahren ist in allen größeren Städten bei der wohlhabenderen Bevölkerung das Bedürfnis hervorgetreten, in kleineren einzeln stehenden Häusern für eine oder zwei Familien zu wohnen. Es sind in vielen Städten besondere Villenquartiere entstanden, welche diesem Bedürfnis entsprechen und dieselben vergrößern und vermehren sich von Jahr zu Jahr. Eine leicht zugängliche Sammlung von Mustern für dergleichen Bauanlagen dürfte Bauherren wie Architekten gleich willkommen sein. Alle könnten daraus Motive und Anregung für Anlagen ähnlicher Art entnehmen. Eine solche Mustersammlung bietet uns die rühmlichst bekannte, sehr rührige Verlagsbuchhandlung von Ernst Wasmuth in Berlin in dem oben genannten Werke, welches auf fünf Lieferungen, (von denen zur Zeit nur die erste vorliegt) à 10 Blatt Fol. angelegt ist. Dasselbe enthält eine Sammlung von ausgeführten Villen, entworfen von den hervorragendsten Architekten Deutschlands und Österreichs, einem Ende & Böckmann, Kayser und von Großheim, Giese 2c. Die einzelnen Wohnhäuser, in den verschiedensten Stilrichtungen gehalten, mehr oder weniger reich in ihrer künstlerischen Ausstattung, sind in Grundrissen, Fassaden, Durchschnitten und einzelnen besonders charakteristischen Details, zuweilen auch mit den sie umgebenden Gartenanlagen, in anspruchsloser aber solider Weise dargestellt. Das schöne und praktische Unternehmen wird ohne Zweifel sich viele Freunde erwerben. **R. B.**

Sammelmappe hervorragender Konkurrenzentwürfe. Berlin, Ernst Wasmuth, Heft 1—3. Fol.

Es ist gewiß ein glücklicher und fruchtbringender Gedanke, die Menge wertvoller Arbeit, welche in den großen Konkurrenzen auf dem Gebiete der Architektur von unseren hervorragendsten Architekten niedergelegt wird, aus dem Dunkel der Mappen hervorzuziehen, zu publiziren und auf diese Weise der Gesamtheit zugänglich und für dieselbe nutzbringend zu machen. Außer dem praktischen Nutzen, den diese Entwürfe dem künstlerisch schaffenden Architekten gewähren, ist es auch von hohem Interesse, zu vergleichen, wie eine und dieselbe genau präzisirte Aufgabe von verschiedenen Künstlern in verschiedener Weise gelöst worden ist. Die Verlagsbuchhandlung von Ernst Wasmuth in Berlin hat diesen Gedanken festgehalten und in würdiger Weise zur Ausführung gebracht; sie hat vorläufig drei ungleich starke Hefte herausgegeben, welche die besten Konkurrenzentwürfe zum Konzerthaus in Leipzig, zum Empfangsgebäude für den Centralbahnhof in Frankfurt a. M. und zum Wilhardibrunnen für Bremen, sämtlich in nach den Originalzeichnungen oder Modellen ausgeführten Lichtdrucken enthalten. Das erste Heft umfaßt zusammen 25 Blatt, die 5 Entwürfe von Gropius & Schmieden, Hubert Stier, Seeling & Wolfenstein, Hildebrand, und Müller und Aus'm Weerth. Das zweite Heft enthält auf 38 Blatt 13 Entwürfe zum Empfangsgebäude für den Centralbahnhof zu Frankfurt a. M., Arbeiten von Eggert, Mylius & Bluntschli, Schwechten, Orth, H. Stier, F. Thiersch und anderen; das dritte Heft auf 12 Blatt ebensoviel Entwürfe zu dem genannten Brunnen von H. Stier und anderen. Eine Fortsetzung wird willkommen sein. **R. B.**

Stockbauer, Abbildungen von Mustereinbänden aus der Blütezeit der Buchbinderkunst. Leipzig, Adolf Titze. Fol.

Dr. J. Stockbauer beginnt den Text zu dem vorliegenden, soeben ausgegebenen, aus dem Bedürfnis unserer Tage hervorgegangenen, mit allen Hilfsmitteln der neuesten Zeit opulent ausgestatteten Werke mit folgenden Worten: „Verdient irgend etwas mit Auszeichnung behandelt und mit besonderer Bevorzugung ausgestattet zu werden, so ist es ganz gewiß das Buch mit seinen darin niedergelegten Gedanken, den Resultaten des Schaffens und Denkens, der Bannerträger der Kultur der bevorzugten Geister der Nationen". Und in der That ist das Buch zu allen Zeiten seinem innern Wert entsprechend mehr oder weniger kostbar und künstlerisch reich ausgestattet worden. Diese Ausstattung geht durch die ganze Kunstgeschichte, hebt sich und verfällt gemeinsam mit der gesamten Kunstentwickelung. Dem entsprechend stand auch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts der Schmuck der Bücher auf einer ziemlich niedrigen Stufe. Mit der in unseren Tagen erfolgten Hebung der Kunst und Industrie im allgemeinen wurde auch wieder mehr Fleiß, Geschmack und Kunst auf den Schmuck der Bücher verwendet, und mit Recht studirte man zunächst die mustergiltigen Werke der Art aus der Blüteperiode der Kunst. Infolge dieses Studiums ist in der allerneuesten Zeit auch in der künstlerischen Ausstattung der Bücher schon Bedeutendes geleistet worden; und gerade der Verleger dieser vorliegenden Publikation hat in dieser Beziehung Hocherfreuliches, ja Mustergiltiges geliefert. Aber die alten Originale sind oft schwer zugänglich. Gute Publikationen derselben sind daher in hohem Grade erwünscht und werden ohne Zweifel auch fruchtbringend wirken. Dr. Georg Hirth in München hat in seinem Bilderwerke „Die Bücherornamentik der Renaissance" zahlreiche mustergiltige Vorbilder zum Schmuck des Innern der Bücher gegeben. Adolf Titze in Leipzig bringt nun eine entsprechende Publikation mustergiltiger Vorbilder für das Äußere des Buches. Er bietet uns auf 40 Tafeln 49 Einbände in getreuen, durch Lichtdruck hergestellten Abbildungen von Büchern verschiedener Bibliotheken. Diese Abbildungen, zum großen Teil in der Größe der Originale, sind so groß und deutlich, daß erfindende Künstler und Buchbinder dieselben direkt als Vorlagen benutzen können. Aber die hier dargestellten Buchdeckel sind zugleich so schön, daß jeder Kunstfreund die Publikation mit Freude und Genuß betrachten wird. Schade, daß dieses Werk, — was mit leichter Mühe und geringen Kosten möglich geworden wäre, — durch Aufnahme anderer, älterer und jüngerer Bucheinbände nicht zugleich zu einer annähernd vollständigen Geschichte der Buchbinderkunst erweitert worden ist. Dr. Stockbauer giebt in seinem die Abbildungen begleitenden Text eine theoretische, auf vorhandene Denkmäler sich stützende Abhandlung über das Wesen der Buchdeckel und über das Verhältnis derselben zum Buche und zum Besitzer desselben. Das Verzeichnis der abgebildeten Bücher enthält auch kurze Bemerkungen über die künstlerische und technische Ausführung derselben. **R. Bergau.**

F. Schwenke, Ausgeführte Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart. Berlin, Ernst Wasmuth. Fol.

Seitdem die Denkmäler der deutschen Renaissance eingehender studirt und infolgedessen ihrem wahren Wert entsprechend gewürdigt werden, ist auch das Interesse für malerische, farbenreiche und künstlerisch abgestimmte Zimmereinrichtungen stark im Wachsen. Wesentlich erhöht wurde dasselbe noch durch die geschmackvoll zusammengestellten Kabinete auf der Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände, welche vor einigen Jahren im Zeughause zu Berlin stattfand. Dieselbe zeigte einem größern Publikum, wie die Möbel und Gerätschaften älterer Zeit, welche man bis dahin nur als Museumsstücke ohne praktischen Wert zu betrachten pflegte, auch für die modernen Verhältnisse unserer Tage verwendbar sind. Es begann Mode zu werden, einzelne Zimmer der Wohnung mit altertümlichen Möbeln und Geräten auszustatten. Da aber die wirklich alten Möbel bald nicht mehr ausreichten und man erkannte, daß sie unseren modernen Bedürfnissen nicht in allen Beziehungen vollkommen entsprechen, begann man *neue* Möbel nach dem Vorbilde der alten, welche sich in demselben Formkreise wie jene bewegen und in ähnlicher Weise behandelt sind, anzufertigen, und einige Fabrikanten leisteten mit Unterstützung namhafter Architekten künstlerisch wie technisch bald Ausgezeichnetes. Die vortrefflichen Leistungen, welche die Wiener Weltausstellung, die Berliner Gewerbeausstellung des Jahres 1879 und die Ausstellung des Wiener Gewerbevereins v. J. 1880 zur Schau stellten, und die auf den letzteren zusammengestellten ganzen Zimmereinrichtungen haben das Interesse für mehr künstlerisch behandelte Möbel dann in die weitesten Kreise

getragen. Es war nun erwünscht, daß eine Auswahl des Besten, was in den letzen Jahren in Deutschland und Österreich auf dem Gebiete der modernen Möbelkunstindustrie geleistet worden ist, publizirt und dadurch jedermann leicht zugänglich gemacht werde. Aus diesem Bedürfnis ist das oben genannte, von der Verlagsbuchhandlung sehr solide und würdig ausgestattete Werk, von welchem der erste Band mit 72 Tafeln vollendet vorliegt, hervorgegangen. Dasselbe enthält teils in Lithographie, teils in Lichtdruck eine große Anzahl von Zeichnungen von Möbeln jeglicher Art, Schränken, Sophas, Tischen, Stühlen, Spiegeln 2c. 2c., welche nach den Entwürfen der hervorragendsten Architekten und Fabrikanten Kaiser & von Großheim, Jhne & Stegmüller, H. Seeling, G. Stövesandt, H. Stiller, A. Bembé, Max Schultz & Comp., A. Schütze, A. Pössenbacher und anderen, ausgeführt sind, also bereits die Feuerprobe des Gebrauchs und der Kritik des Publikums bestanden haben, und welche nach den Anforderungen der modernen Lebensbedürfnisse geschaffen worden sind. Um die praktischen Interessen noch weiter zu berücksichtigen, hat der Herausgeber Detailzeichnungen der dargestellten Möbel, Grundrisse, Profile, Ornamente 2c. in großem Maßstabe beigefügt. Und um endlich ein Bild von der Wirkung der einzelnen Möbel in ihrer Zusammenstellung mit anderem Gerät zu geben, sind Bilder von ganzen Zimmereinrichtungen, welche auf den Ausstellungen zu Berlin, Wien und Düsseldorf besonderes Aufsehen gemacht haben, beigefügt.

R. B.

Von Overbecks Geschichte der griechischen Plastik, dritte Auflage, (Leipzig, Hinrichs) wurde der dritte Halbband ausgegeben, dessen Inhalt das vierte Buch des Werkes, die zweite Blüteperiode der griechischen Kunst, umfaßt.

* **Von J. E. Wessely's „Wallerant Vaillant"** erschien soeben die zweite Auflage (Wien, W. Braumüller) mit vielen Zusätzen und Verbesserungen.

-n- **Von den Gemälden Meissoniers** erscheint bei Lecadre & Co. in Paris eine durch photographischen Kupferdruck (Heliogravure) hergestellte Gesamtausgabe in einem sehr stattlichen Großfolioformate. Jährlich sollen 52 Blatt erscheinen; die Subskription für ein Jahr beträgt 300 Franken. Nach den uns vorliegenden Probeblättern verspricht dieses Prachtwerk alles zu leisten, was mittels des neuerdings in Frankreich sehr vervollkommneten heliographischen Technik geleistet werden kann, vollkommene Treue in der Wiedergabe der Zeichnung und eine gelungene Umsetzung der Farbe in Schwarz und Weiß. Den Vertrieb für Deutschland hat der Kunsthändler Hermann Vogel in Leipzig übernommen.

-n- **Der Catalogue illustré du Salon** (Paris, Le Soudier) ist vor kurzem in zweiter vervollständigter Ausgabe für 1881 erschienen. Diese Publikation, welche nun zum drittenmale unter der Leitung von J. G. Dumas und mit Autorisation des Unterrichtsministeriums und der „Gesellschaft französischer Künstler" erscheint, hat offenbar dem offiziellen Kataloge der Berliner akademischen Ausstellung, wie er seit vorigem Jahre eingerichtet ist und auch in diesem Jahre sich darstellt, als Vorbild gedient, wenn auch die Einrichtung des Berliner Kataloges insofern eine andere und zweckdienlichere ist, als die Skizzen der ausgestellten Kunstwerke sich im Text des Katalogs möglichst nahe an der Stelle befinden, wo diese verzeichnet sind. Der Pariser Salonkatalog bringt zuvörderst ein alphabetisches Verzeichnis der Aussteller unter Benennung der ausgestellten Werke und dann in buntem Durcheinander die ebenfalls nach eigenhändigen Skizzen der betreffenden Künstler ausgeführten Zinkotypien, über die man sich jedoch vermittelst eines nachfolgenden alphabetischen Registers orientiren kann. Die Anordnung ist natürlich für die schnelle Herstellung des Katalogs bequemer, für den Gebrauch aber auch um so viel unbequemer. Nach Schluß der Ausstellung erscheint der Pariser Katalog sodann in einer durch ein starkes Supplement vermehrten neuen Ausgabe. Dieses Supplement bringt zuerst einen Bericht über die Preisverteilung und dazu die Listen der prämiirten Künstler, sodann eine weitere Reihe von Abbildungen prämiirter oder hors concours gestellter Gemälde und Skulpturen, welche in die erste Ausgabe des Katalogs, die mit Eröffnung des Salons fertig sein mußte, nicht aufgenommen werden konnten. Auf diese Weise vereinigt der Katalog gegen 700 Abbildungen und ist mit dieser stattlichen graphischen Inventarisirung der hauptsächlichsten Erscheinungen des Salons der Berliner Publikation bei weitem überlegen. Es scheint auch, als ob, wenn nicht alle, so doch die Mehrzahl der Pariser Aussteller sich größere Mühe gäben, um der rohen Technik der Zinkätzung so viel als möglich abzutrotzen, der Zeichnung Charakter und selbst malerische Wirkung zu geben. Einige Proben aus der Pariser Publikation, die unserem Salonbericht im vorigen Jahrgange beigefügt waren, mögen zur Vergleichung mit den Berliner Zinkbildern dienen, von denen ebenfalls einige in unserem Bericht über die akademische Ausstellung von 1880 eingestreut waren. In dem Kataloge der diesjährigen Berliner Ausstellung ist ein Fortschritt in der Behandlung der Skizzen für den Zinkdruck leider kaum wahrzunehmen. Immerhin bilden die vielen Abbildungen in beiden Publikationen eine sehr willkommene Zugabe, deren Wert vielleicht für eine spätere Zeit sich noch höher stellen wird als für die Gegenwart.

Nekrologe.

Josef Knabl †. Der am 3. November d. J. nach längerem schmerzhaften Unterleibsleiden verstorbene k. Professor an der Münchener Akademie der Künste und Bildhauer Josef Knabl war am 17. Juli 1819 zu Fließ, einem Dorfe im Oberinnthale Tirols, geboren und der Sohn schlichter Landleute, deren wenige Viehstücke er in der besseren Jahreszeit hütete. Kaum fünf Jahre alt, versuchte er sich mit ebensoviel Geschick wie Vorliebe im Bildschnitzen und setzte es zehn Jahre später (1834) bei seinen Eltern durch, daß sie ihn zu dem Bildschnitzer Franz Renn im nahen Marktflecken Imst schickten, den er aber schon nach dreijähriger Lehrzeit verließ, um nach München zu wandern, wo er zunächst bei Josef Otto Entres und später bei dem trefflichen Anselm Sickinger Beschäftigung fand, nebenbei aber die Antike studirte. Im Jahre 1843 war Knabl bereits als selbständig schaffender Künstler bemüht, die alte Holzschnitzkunst seiner Heimat neu zu beleben, zu welchem Zwecke er auch längere Reisen durch Tirol, Schwaben und die Rheinlande unternahm. Knabl schuf mit wahrem Feuereifer seit 1852 eine Anzahl trefflicher Werke, u. a. eine Kolossalgruppe „Die Taufe des Herrn" für die vormalige Deutschherrnkirche zu Mergentheim, mehrere Statuen für den Augsburger Dom, „Christus und die zwölf Apostel", eine lebensgroße Gruppe für die Stadtpfarrkirche zu Velden bei Landshut, und eine „Anbetung der Könige" für die fürstlich von der Leyische Kapelle zu Weel (1856).

Im Jahre 1856 übertrug ihm der Verein für Ausbildung der Gewerke (nun Kunstgewerbeverein) in München den Modellirunterricht in der Vereinsschule. In demselben Jahre entstand seine lebensgroße Marienstatue für den Lord Acton in England und eine zweite für die Kirche in Seifriedsberg bei Augsburg. Bald folgte eine dritte (in Marmor ausgeführt) für den kaiserlichen Kämmerer Grafen Falkenstein, die Statuen des heil. Benedikt und der unbefleckten Empfängnis für die Kirche Marienberg im Vintschgau und der heil. Anna im Dom zu Eichstädt, dann eine „Krönung Mariä" für den Bischof Heinrich von Passau.

Die Akademie zu München erkannte 1858 Knabls hohe Verdienste um die Kunst durch seine Ernennung zu ihrem Ehrenmitgliede an. Um diese Zeit begann Math. Berger das schwierige Werk der Restauration der Münchener Frauenkirche und übertrug Knabl die Ausführung des großen Altarwerks, durch welches sich dieser auf die höchsten Stufen seiner Kunst schwang. Selbst die prinzipiellen Gegner seiner Richtung stimmen darin

überein, daß selten etwas geschaffen worden, was der überirdischen Anmut der Züge der heil. Maria gleichkäme oder dem hohen Adel der Gestalt Christi und der milden und doch gewaltigen Kraft des Vaters. Und eine so kühn angelegte Gruppe von nicht weniger als vier freischwebenden Engeln hat vor ihm noch kein Bildhauer zu schaffen gewagt. Später meißelte Knabl noch die „Taufe Christi“ für den Hochaltar der neuen Pfarrkirche der Vorstadt Haidhausen (München) und eine Kreuzesgruppe für die Außenseite derselben Kirche.

Knabl erhielt 1862 den neugeschaffenen Lehrstuhl für christliche Plastik an der Münchener Akademie, wo er manchen tüchtigen Schüler bildete, indem er jede Einseitigkeit vermied. Namhaftes hat Knabl auch als langjähriger artistischer Leiter der Meyerschen Kunstanstalt für christliche Kunst in München geleistet.

Als Mensch war Knabl ebenso tüchtig wie als Künstler; milden Sinnes, ein Freund der Kinder, ein treuer Berater seiner Schüler, ein frommer und duldsamer Christ, ein Tröster der Armen und ein warmer deutscher Patriot, genoß er überall Achtung und Liebe.

Karl Albert Regnet.

Kunstvereine.

Kunstverein in Hannover. Aus dem Bericht, welchen der Sekretär des Vereins, Herr Buchhändler Th. Schulze in der Generalversammlung am 6. Nov. erstattete, ist folgendes, als für weitere Kunstkreise interessant, zu vermerken: „Der Verein besteht seit 50 Jahren und feiert mit der nächsten (50.) Kunstausstellung sein 50jähriges Jubiläum. Die gegenwärtige Mitgliederzahl beziffert sich auf 2158. Die Gesamteinnahmen des Vereins betrugen im abgelaufenen Vereinsjahre 37689 Mark 33 Pf. Die Gesamtausgaben 36801 Mark 32 Pf. Der Reservefonds repräsentirt gegenwärtig ein Kapital von 35133 Mark 24 Pf. Auf der letzten Ausstellung waren ca. 720 Kunstwerke ausgestellt, von denen für 30180 Mark verkauft wurden. Als Prämie wurden 2 Stiche aus den Liezen-Mayerschen Faust-Illustrationen nebst Mappe gewählt. Weitere Stiche dieses selben Werks sind für künftige Prämien in Aussicht genommen, so daß die Vereinsmitglieder nach und nach das ganze Werk erhalten. Bekanntlich beginnt der Cyklus der westlich der Elbe verbundenen Vereine mit der Ausstellung in Hannover. Die Eröffnung derselben findet am 24. Februar statt und die Einsendung der Kunstwerke muß bis spätestens zum 12. Februar erfolgen. Anmeldung von Kunstwerken im Januar an den obengenannten Vereinssekretär. Da die Jubiläumskunstausstellung im nächsten Jahre ein sehr reges Interesse finden dürfte, so ist eine reiche Beschickung sehr erwünscht und empfehlenswert. Über ein dem ältesten Vorstandsmitgliede (seit 31 Jahren Konservator des Vereins) Herrn Kommerzienrat Angerstein zu stiftendes Künstleralbum giebt Architekt L. Schulze in Waldhausen bei Hannover nähere Auskunft.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ Die feierliche Eröffnung des neuen Kunstgewerbemuseums in Berlin fand am 21. November in Gegenwart des Kronprinzen und der Kronprinzessin, der Prinzen und Prinzessinnen des königl. Hauses und einer ansehnlichen Festversammlung statt. Im Namen des Kaisers, welcher durch Unwohlsein verhindert war, der Feier beizuwohnen, eröffnete und weihte der Kultusminister v. Goßler das neue Haus. Darauf stattete der Herzog von Ratibor als Vorsitzender des Vorstandes dem Kaiser und der Kronprinzessin den gebührenden Dank für die Unterstützung und das Interesse ab, welches sie jederzeit dem Institut gewidmet und ohne welches nicht das hätte geleistet werden können, was thatsächlich geleistet worden ist. Für die Kronprinzessin nahm der Kronprinz das Wort, um aller Faktoren in Anerkennung zu gedenken, welche sich um das Gedeihen des Museums verdient gemacht haben. Die Festrede hielt Direktor Grunow. Aus Anlaß der Feier erhielt der Architekt Schmieden den Charakter als Baurat, die Direktoren Grunow und Lessing den königl. Kronenorden 3. Klasse, Direktor Ewald den Roten Adlerorden 4. Klasse. Die Lehrer Meurer und Schaller wurden zu Professoren ernannt. Zu Ehrenmitgliedern des Museums wurden erwählt: der kaiserl. deutsche Gesandte in Peking M. v. Brandt, Dr. Jagor in Berlin, Geh. Reg.- und Baurat Giersberg, Architekt Schmieden und Sir Philip Cunliffe-Owen, Direktor des South-Kensington-Museums in London.

‡‡ **Österreichischer Kunstverein.** Die November-Ausstellung brachte uns als Hauptwerk C. v. Piloty's neuestes großes Gemälde „Die klugen und thörichten Jungfrauen“. Über das Bild wurde bereits von München aus berichtet, so daß wir uns hier darüber kurz fassen können. Die Hauptvorzüge ruhen, wie immer bei dem Meister, im Kolorit und in der schönen Zeichnung, dann aber auch in der liebevollen Durchführung, die bis ins nebensächliche Detail eine Vollendung zeigt, die bei Gemälden von so gewaltigen Dimensionen selten wahrzunehmen ist. Damit sind wir freilich mit allem zu Ende, was uns das Bild Anziehendes bietet. Obwohl sich der Künstler offenbar die redlichste Mühe gegeben, die Gestalten der Parabel in dramatischen Affekten darzustellen und in gewisser Beziehung sogar mehr gethan hat, als in den biblischen Worten ausgesprochen ist, so vermag die dargestellte Scene trotz aller äußeren Schönheit uns doch nicht wirklich zu interessiren, geschweige denn zu fesseln. Die Individuen, die wir da vor uns haben, bleiben eben nur Motive einer Parabel, eines Gleichnisses, welches in seiner symbolischen Bedeutung einer realen Thatsache gegenüber zu stellen ist, als Motiv zu einem selbständigen Kunstwerke von der Ausdehnung des Piloty'schen jedoch nicht ausreicht. Piloty, der sich bisher ausschließlich auf dem festen Boden der Historie bewegte und als der eigentliche Begründer und Führer der modernen realistischen Schule Münchens anzusehen ist, hat durch die Wahl dieses Vorwurfs auch wohl allenthalben überrascht; vielleicht hat ihn das Rathausbild in die Sphären der Allegorie gelockt: ein glücklicher Wurf ist sein neues Werk nicht zu nennen. — Von den übrigen ausgestellten Bildern gebührt die Palme E. Grützners „Konzert im Kloster“. Das „Klosterquartett“ giebt im Refektorium nach eingenommenem Mahle ein Stück zum Besten; alles lauscht den Tönen und mit dem höchsten Eifer bemühen sich die Musizirenden ihr Bestes einzusetzen. Das Gemälde gehört zu dem Gediegensten, was Grützner in Klosteridyllen bisher geliefert hat. Die Gestalten sind durchweg fein individualisirt, die Köpfe seelenvoll gezeichnet und über dem Ganzen ruht jener gemütvolle Humor, der allen Arbeiten des Künstlers eigen ist. — Ein recht düsteres Gegenstück dazu bildet E. Charperons Schlachtbild: „Nach dem Gefechte bei Orleans am Morgen des 1. Dez. 1870“. Im Ton ziemlich kalt und grau gehalten, zeigt uns der Vordergrund ein Schlachtfeld mit allem Jammer und Elend solcher Scenen; vom Hintergrunde her kommt ein Trupp französischer Dragoner geritten. Es ist eine mit vieler Wahrheit dargestellte Episode, ein besonderer Effekt ist jedoch dem Bilde nicht nachzurühmen. — J. Brandts kleineres Gemälde „Rückkehr vom Pferdemarkt“ zeigt in Zeichnung und Stimmung die bekannten Vorzüge des Künstlers. Benezurs „Dame im Walde“ ist ein Kabinetstück im eigentlichsten Sinne des Wortes, fein und sinnig gedacht und delikat durchgeführt. — Von Kurzbauer, Defregger und Gab. Max haben sich interessante Studienköpfe eingefunden. — W. Lindenschmidts „Episode aus dem Jugendleben der Königin Elisabeth von England“ hat edle Züge und ist besser gezeichnet als gemalt. Von kleinerem Genre ist ein köstliches Bildchen von Orsei „In bester Gesellschaft“, dann die Bilder von Eberle, Gysis, Gebler und Schmid besonders zu erwähnen. Auffallend schwach ist diesmal die Landschaft vertreten. Das Beste davon bietet J. Hofmann in kleineren Veduten mit trefflich gezeichneten Bäumen; dann R. Zimmermann und Lutteroth, letzterer in einem effektvollen Motiv vom Nemisee. Unter den Aquarellen machen sich E. Krenns Architekturen vorteilhaft bemerkbar; dieselben können in ihrer korrekten Zeichnung und dem ungekünstelten natürlichen Vortrage den Altschen Arbeiten kühn an die Seite gestellt werden.

x. **Ausstellung indischer Kunstgegenstände in Berlin.** Die Eröffnung des deutschen Kunstgewerbemuseums in Berlin

am 21. d. M. hat unter anderen auch zu einer Ausstellung indischer Kunstgegenstände Veranlassung gegeben, welche eine überaus interessante Übersicht über die Leistungen des indischen Kunstfleißes gewährt. Das Zustandekommen dieser Ausstellung ist dem Entgegenkommen der englischen Regierung zu danken. Auf Wunsch der preußischen Regierung hat die Direktion des Southkensington-Museums sich der Mühe unterzogen, aus königlichem und privatem Besitz eine Sammlung zusammenzubringen und nach Berlin zu transportiren, wie sie von solchem Umfange und solcher Mannigfaltigkeit nicht so leicht wieder an einem Orte vereinigt werden dürfte. Zur Orientirung dient ein reich mit guten Illustrationen ausgestatteter Führer aus der Feder des anerkanntesten Sachverständigen Sir George Birdwood, in Übersetzung von John W. Mollet. Das stattliche Oktavbändchen ist für 3 Mark im Buchhandel zu haben. Wir werden später auf das Buch und die Ausstellung selbst näher eingehen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die große Ausstellung in Stuttgart** wurde am 9. Oktober geschlossen. Das Verkaufsergebnis derseben hat sich für die Künstler sehr günstig gestaltet, da von den Ölbildern fast ein Dritteil, von den Aquarellen aber mehr als die Hälfte abgesetzt wurden. Ausgestellt waren im Ganzen 105 Gemälde, darunter 22 Porträts und fünf andere, die sich schon in Privatbesitz befanden, von den übrigen 78 wurden 25 verkauft, nämlich die obengenannten für die Staatsgalerie, die „Marine" von Schönleber an die Königin Olga, der „Buchenwald" von E. Ebert und ein Genrebild „Entdecktes Liebesgeheimnis" von Fr. Ortlieb an den Kunstverein in Heilbronn, 10 für die Kunstausstellungslotterie und die andern an Private. Von den vohandenen 51 Aquarellen und Handzeichnungen wurden 27, meist für die Verlosung gekauft, von den 46 Skulpturwerken dagegen nur 2 und zwar ein reizendes Relief „Musik und Tanz" von Josef Dreßler und eine schöne Gruppe „Amor mit Hund spielend" von Theodor Bechler (der dafür auch die silberne Medaille erhalten), letztere an den König von Württemberg. Unter den beim Schluß der Ausstellung verliehenen Ordensauszeichnungen befanden sich auch zwei für Künstler: Karl Ebert in München erhielt den Kronenorden zweiter Klasse, Braith daselbst das Ritterkreuz I. Klasse des Friedrichsordens. Das Ehrendiplom und die den Medaillen beigefügten Diplome werden nach einer geschmackvollen Zeichnung des Professors Hermann Herdtle in Wien, eines geborenen Stuttgarters, ausgeführt. — Das schöne, vom Freihern von Reischach hergestellte Gemach im Renaissancestil hat der Maler Robert Stieler im Auftrag der Königin in einem sorgfältig durchgeführten Aquarell dargestellt. Auch für die Möbelfabrikanten Wirths Söhne hatte derselbe deren reich ausgestattetes Zimmer als Aquarell zu malen.

Die neuen Pergamenischen Funde sind am Montag auf dem Görlitzer Bahnhofe in Berlin eingetroffen und nach dem Museum geschafft worden. Dieselben wurden, wie die „Tägl. Rundsch." berichtet, auf vier, mit je 6, 8, 12 und 15 Kisten beladenen Wagen nach ihrem Bestimmungsorte befördert.

Vom Kunstmarkt.

Herm. Amslers Ornamentsammlung kommt in Börners Kunstauktionsanstalt zu Leipzig am 28. November zur Versteigerung. Vor einem Jahre wurde desselben bekannten Kunsthändlers private Kupferstichsammlung an gleicher Stelle verauktionirt; damals war der Besitzer noch am Leben, wenn auch ohne Hoffnung bereits dem Tode verfallen, der ihn denn auch am 29. April d. J. von seinen Leiden erlöste. Die Ornamentsammlung war ihm besonders ans Herz gewachsen und mit großem Verständnis wußte er dieselbe zu vermehren. Nicht einseitig sich beschränkend, stellte er da eine Sammlung zusammen, die das ganze Gebiet des Ornaments übersichtlich, wenn auch natürlich nicht ohne einzelne Lücken enthält. Der Katalog zählt zwar nur 511 Nummern auf, er ist dafür aber an innerem Gehalte um so reicher. Da giebt es Ornamentblätter von den besten Künstlern aller Schulen, wie von Dürer, von den Kleinmeistern, von P. Flötner, W. Jannitzer und vielen anderen deutschen Meistern, von Zoan Andrea, E. de Laune, den beiden de Bry, H. Vredeman de Vries und so manchen Künstlern, deren Namen man vergebens in einem Künstlerlexikon sucht. Als besondere Kostbarkeiten sind auch die vielen gepunzten Blätter (Nr. 21—38), die Arbeiten des Flindt, Zan, des Monogrammisten I. S., die seltene Nielle von Perugino (Nr. 315) hervorzuheben. Angewandte Ornamentik auf spezielle Werke der Kunstindustrie zeigen in trefflichster Vollendung die Goldschmiedarbeiten und Vasen oder Gefäße, wie sie im Katalog bei den Namen Collaert, P. Flindt, D. Mignot, Morison, Virgil Solis (dessen Werk sehr reich vertreten ist und die seltensten und gesuchtesten Blätter dieser Art enthält), Toro, A. Veneziano, E. Vico verzeichnet sind. Auch Vorlagen für architektonische Details (von Dieterlin), Wappen und Wappenschilder (von Luining, Siebmacher, Virg. Solis u. a.), Buchbinderarbeiten (von Jacquemart) und schließlich zahlreiche Alphabete und Schreibvorschriften dürfen nicht mit Stillschweigen übergangen werden. W.

Zeitschriften.

Magazine of Art. No. 13.

A. Brighton treasure-house, von A. Meynell. (Mit Abbild.) — The waning of the year, von W. Bayliss. (Mit Abbild.) — An american humorist in paint: William H. Beard, N. A., von G. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — The earliest cathedral windows, von L. F. Day. (Mit Abbild.) — Door-knockers, von P. Fitzgerald. (Mit Abbild.) — An artists idea of sketching, von B. Day. (Mit Abbild.) — An exhibition of Christmas cards. — The love affairs of Angelica Kauffmann, von J. Oldcastle. (Mit Abbild.) — „The Fisher-Folks Harvest", by Jacomb Hood. (Mit Abbild.) — The royal courts of justice, von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — „Equilibrium", Statue by Signor E. Ximenes. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 496 u. 497.

A new royal papyrus, von A. B. Edwards. — Law, An historical catalogue of the pictures in the Royal Collection at Hampton Court, von J. P. Richter.

L'Art. No. 358 u. 359.

Les amateurs de l'ancienne France: le surintendant Foucquet, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Benozzo Gozzoli à S. Gimignano, von M. Faucon. (Mit Abbild.) — Le monument de Saint-Quentin. (Mit Abbild.) — La dispersion du Musée des Médicis (1494), von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le Ministère des Arts, von E. Véron.

Chronique des Arts. No. 31—33.

Expositions des Beaux-Arts à Lille, von O. Merson. — Un mot sur la Tunisie et sur l'expositon de la Cour Caulaincourt au Louvre, von L. Gonse. — Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, von P. Mantz. — Les antiquités d'Utique. — Expositon de la Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise à Versailles.

Gazette des Beaux-Arts. No. 293.

La céramique italienne, von Eug. Piot. (Mit Abbild.) — Collections de M. Spitzer: céramique française, von E. Garnier. (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — La conservation et la restauration des monuments historiques, von P. Gout. — Coup d'oeil sur l'état présent du Caire ancien et moderne, von A. Rhoné. — L'oeuvre de Jules Jacquemart, appendice, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Un polytyque d'Antonello de Messine, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Le musée impérial et royal du Belvédère à Vienne, von O. Berggruen. (Mit Abbild.) — Le musée de Besançon et la déposition de croix du Bronzino, von A. Castan. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

1. December

Nr. 7.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Porträt Moretts in der Dresdener Galerie.

Die Dresdener Galerie hat es über sich ergehen lassen müssen, eine ihrer Zierden, die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meyer, als Originalwerk Holbeins durch die grausame Kritik angefochten, ja zu Boden gestreckt zu sehen: nun droht einem zweiten Hauptwerke der Sammlung ein ähnliches Schicksal, dem schönen Bildnis des Morett, welches bekanntlich von Rumohr unter allseitiger Zustimmung dem jüngeren Holbein zuerkannt und seit Quandt (Kunstblatt 1846, Nr. 9) von sämtlichen Forschern für das Porträt von Mr. Hubert Morett, Goldschmied des Königs Heinrich VIII. von England, gehalten wurde. Herr S. Larpent in Christiania ist diesmal der Attentäter, — nach dem schnöden Lermolieff nun schon der zweite nordische Barbar binnen Jahresfrist, der sich gegen die heilige Dresdener Tradition auflehnt! In einer französisch geschriebenen Broschüre*) bestreitet er zunächst die von Quandt aufgestellte These, daß wir hier den Goldschmied Hubert Morett vor Augen haben, und will es auch in Zweifel ziehen, daß dieser Morett, wie man Rumohr geglaubt hat, von Holbein gemalt sei.

Der Angriff Larpents auf den Goldschmied wird schwer zu pariren sein. Der Autor geht von der Gesamterscheinung des Dargestellten aus: „Die Physiognomie, — sagt er — die Haltung, das Kostüm, alles scheint mir für einen Edelmann, ja einen Fürsten zu sprechen". Wie das Bildnis eines englischen Handwerkers oder Künstlers vom Anfang des 16. Jahrhunderts sieht der Mann nicht aus. Die Bezeichnung als Goldschmied stützt sich auf die Annahme, daß der „Mr. Morett" auf dem bekannten Blättchen von W. Hollar, welches eine ähnliche Physiognomie zeigt, identisch sei mit einem gewissen Hubert Morett, welchen die Rechnungsbücher Heinrichs VIII. (p. a. 1532) „Jeweller" nennen (Woltmann, Holbein, 2. Aufl. I, S. 427 ff.), und ferner auf die Behauptung, daß der kleine Hollarsche Stich nach der schönen, ebenfalls in der Dresdener Galerie befindlichen Handzeichnung angefertigt sei, die man allgemein für Holbeins Originalzeichnung zu dem Ölbilde hält.

Aber, meint Larpent, es können ja damals doch auch andere Leute des Namens Morett existirt haben; so findet man z. B. in dem Auktionskatalog der Handzeichnungensammlung Jon. Richardsons (1746—1747) unter Nr. 46 erwähnt: „One Holbein, Sieur de Moret, one of the French hostage in England". Die englische und französische Memoiren- und Lokalgeschichtslitteratur gewährt über diesen „Sieur de Moret" hinreichende Aufschlüsse. Sein voller Name lautet „Charles de Solier, Sieur (oder Comte) de Morette". Er war aus einer piemontesischen Familie 1480 in Frankreich geboren, wird zuerst unter Karl VIII. von Frankreich als Edelknabe genannt, nimmt dann glorreichen Anteil an dem Zuge Franz' I. über die Alpen, fungirte darauf als Gesandter dieses Monarchen am Hofe Heinrichs VIII. von England, sowie später bei Karl V. und bei der Curie, befehligte eine Zeitlang die französische Flotte, diente auch unter König Heinrich II. noch in hoher Stellung und starb in Paris

*) Sur le portrait de Morett dans la Galerie de Dresde. Christiania, Impr. de Thronsen et Cie. 1881. 8.

nach dem Jahre 1547. Mit Holbein ist er mindestens einmal gleichzeitig in London gewesen, nämlich 1528, vielleicht auch 1534. Das Dresdener Bild ist mit dem modenesischen Ankauf in sächsischen Besitz gelangt; in Italien wurde aus dem Grafen Morette bekanntermaßen Lodovico Sforza il Moro, und das Bild erhielt keinen Geringeren als Lionardo da Vinci zum vermeintlichen Urheber. Larpent giebt ihm seinen ursprünglichen Namen zurück und hat jedenfalls den Nachweis geführt, daß wir nicht nötig haben, in der dargestellten Persönlichkeit den „Jeweller" Heinrichs VIII. zu erblicken.

Aber der Verfasser geht, wie gesagt, noch weiter: er zieht auch Holbeins Urheberschaft in Frage. Seine Meinung lautet folgendermaßen: „Man hat behauptet, daß der Stich von Hollar, auf dem das Kostüm von dem des Dresdener Bildes abweicht, nach der Zeichnung gemacht sei, welche sich ebenfalls in der Dresdener Galerie befindet. Doch trägt der medaillonförmige Stich die Unterschrift „Holbein pinxit", und es will mir glaubhafter vorkommen, daß er nach einem jener kleinen, in hölzernen Kapseln bewahrten Rundbilder angefertigt ist, welche bei Woltmann mehrfach erwähnt werden. Der Hollarsche Stich stellt offenbar dieselbe Persönlichkeit dar wie die Dresdener Zeichnung, aber, wenn ich mich nicht täusche, in einem vorgerückteren Alter. Ich denke, in der Zeichnung haben wir einen Mann von 45, in dem Stich einen von 60 Jahren vor uns. Die Zeichnung und der Stich stimmen miteinander — besonders was die Haartracht und Hutform betrifft — mehr überein als mit dem Bilde,*) und mir scheint, es existirt kein zwingender Grund, welcher uns dazu veranlassen könnte, die Zeichnung oder das sonstige Original des Stichs als eine Vorstudie oder als eine Wiederholung von der Hand desjenigen Meisters anzusehen, welcher das Bild der Dresdener Galerie gemalt hat. Und wenn man ferner nicht beweisen kann, daß Bild und Zeichnung (das Original des Stichs kennen wir nicht) sicher von Holbein herrühren, so scheint mir — im Hinblick auf die große Verschiedenheit im Charakter der Physiognomien beider Bildnisse — die Annahme nicht ausgeschlossen, daß wir in der Zeichnung und in dem Bilde zwei Porträts derselben Persönlichkeit aus verschiedenen Lebensaltern und von der Hand zweier verschiedener Künstler vor uns haben. Nach meiner Ansicht stellt das Bild einen Mann von 50—55 Jahren dar."

Soweit Larpent. Derselbe citirt dann u. a. noch eine Stelle aus Waagens „Treasures" (III, 236), wo von einem Porträt der Margaretha von Valois, Schwester König Franz' I., die Rede ist, welches früher dem Lionardo, dann von Waagen dem Holbein und endlich auf desselben Veranlassung dem Jean Clouet, Vater des François Clouet gen. Jannet, zugeschrieben wurde. Er will damit auf die Möglichkeit hindeuten, daß eine ähnliche Umtaufe auch vielleicht mit dem Morett der Dresdener Galerie vorzunehmen sei. Damit schließt er seine Abhandlung, welche jedenfalls in Betreff der Eruirung des Dargestellten alle Beachtung verdient und auch was den Meister des Dresdener Bildes anbelangt, wenigstens die Folge haben sollte, die kompetenten Stimmen zu einer neuen Untersuchung und Beurteilung des Falles zu veranlassen.

*) Auf der Zeichnung ist die Stickerei am Kostüm für Holbein auffallend schwach.

Nekrologe.

Elisabeth Jerichau-Baumann †. Am 11. Juli d. J. starb zu Kopenhagen die hervorragende Malerin Elisabeth Jerichau, geb. Baumann. Auch außerhalb der nordischen Länder hat sie sich einen so angesehenen Namen erworben, daß einige eingehendere Mitteilungen über ihr Leben und ihre Werke dem Publikum dieser Blätter von Interesse sein dürften.

An den Ufern des Weichselflusses stand ihre Wiege; es war zu Warschau, im Hause eines wohlhabenden deutsch geborenen Fabrikanten, wo Elisabeth Maria Anna Baumann den 27. November 1819 das Licht erblickte. Zehn Jahre alt, ward sie, um erzogen zu werden, nach Danzig geschickt; bei der Muhme in der deutschen Stadt sollte sie für die reichen und mannigfaltigen Anlagen, die sie schon frühe gezeigt hatte, Entwickelung suchen. Damit ging es aber anfangs nur schlecht: ein regelmäßiger Unterricht war dem wilden Mädchen entschieden zuwider, und erst nachdem sie nach zwei Jahren in die Heimat zurückgekehrt war, fand sie einen Lehrer, dem es gelang, die in ihr schlummernden Geisteskräfte zu erwecken. Dann ging es aber auch mit reißender Schnelligkeit vorwärts; bald hatte sie in der Geschichte, der Geographie und den fremden Sprachen, für welche sie ein erstaunliches Talent besaß, umfassende Kenntnisse erworben. Gezeichnet hatte sie schon als kleines Kind und auch Unterricht in diesem Fache empfangen; bald wurde es jedoch deutlich, daß es dem Warschauer Informator nicht gelingen würde, sie in der Kunst sehr weit zu bringen, und als jetzt — sie war damals ungefähr 16 Jahre alt — der Vater um sein Vermögen gebracht wurde, und sie sich genötigt sah, sich um einen Erwerb zu bemühen, reiste sie über Dresden nach Berlin, um bei Hübner Rat und Hülfe zu suchen. Davon erhielt sie jedoch bei Hübner nichts; die Zeichnungen, die sie dem Meister mitgebracht, wurden von ihm für absolut talentlos erklärt, und einen Augenblick war es ihr, als ob Mut und Hoffnung sie verlassen würden. Aber auch nur einen Augenblick; wenige Tage danach befand sich die energische junge Künstlerin in Düsseldorf, wo sie bei Karl Sohn freundliche Aufnahme fand. Drei Jahre hindurch lebte sie in seinem Hause als Schülerin; in seinem Atelier genoß sie den ersten eigentlichen Unterricht im Malen, wie sie denn auch von Künstlern wie Lessing, Hildebrand und

Schadow manchen wertvollen Rat erhielt. Bald war sie in den Künstlerkreisen Düsseldorfs ein oft und gern begrüßter Gast und erwarb sich ein gewisses Ansehen nicht nur als vielversprechende Malerin, sondern auch als hochbegabte Teilnehmerin an musikalischen und dramatischen Unterhaltungen.

Ihr erstes in Düsseldorf ausgeführtes Bild, „Eine junge Braut, die zur Kirche geht, mittelalterliches Kostüm", erregte unter den Kennern viel Beifall als „ein feines und korrektes Gemälde"; dann folgte eine Reihe von größeren und kleineren Arbeiten, für welche die Studien, die sie auf einer Reise nach der Heimat gesammelt hatte — Polnische Bauern, Juden, Orientalen u. s. w. — benutzt wurden. Noch vier Jahre, nachdem sie das Haus ihres Lehrers verlassen hatte, verweilte Elisabeth in Düsseldorf; in diese Periode fällt der eigentliche Durchbruch ihres Talents. Sie selbst erzählt in ihren geistvoll geschriebenen „Jugenderinnerungen", wie eines Tages, als sie sich müde und gedrückt, allein und mutlos fühlte, die Erinnerungen aus der Heimat mit unwiderstehlicher befruchtender Macht auf sie eindrangen; sie erinnerte sich, was sie als Kind, in den bewegtesten Tagen der polnischen Revolution, gesehen hatte; in ihrer Seele tauchten sie wieder auf, die sonderbar melancholischen Gestalten, vor allem jedoch die arme Bäuerin, die Mutter, die mit ihren kleinen Kindern aus der zerstörten Heimat flieht. Hier war denn endlich ein Vorwurf, welcher mit der notwendigen Forderung, verwirklicht zu werden, vor ihr dazustehen schien; sie war davon gänzlich erfüllt, geistig bezwungen, begeistert wie niemals vorher. Der große Karton für das Bild war in vierzehn Tagen vollendet; Schadow rühmte ihn in starken Ausdrücken, riet ihr aber, ehe sie das Bild male, bei irgend einem hervorragenden Koloristen Unterricht zu nehmen. Sie, deren Bilder später eben ihrer Farbenwirkung wegen allgemeines Aufsehen machten, war damals, wie sie selbst erzählt, in der Farbe hart und trocken, und es scheint, als ob die sechs Wochen, die zwischen der Vollendung des Kartons und der Ausführung des Gemäldes lagen, auch in dieser Beziehung einen Wendepunkt in der künstlerischen Entwickelung Elisabeth Baumanns bezeichnen — was vielleicht darin begründet sein mag, daß sie dem Rate Schadows Folge leistete. Allerorts erregte das Bild mit der polnischen Mutter große Aufmerksamkeit, und noch höher wuchs ihr Ruhm, als sie danach ein zweites großes Gemälde ausstellte: „Eine polnische Bauernfamilie, die zu den Trümmern ihres abgebrannten Hauses zurückkehrt". Beide Arbeiten wurden gleich verkauft, die erste an den Kunstverein in Berlin, die zweite an eine englische Privatgalerie. Der Erlös aus den beiden Bildern gab ihr genügende Mittel in die Hand, um ihrem Verlangen, nach Rom zu reisen, Folge geben zu können.

Der Sommer war schon da, als Elisabeth zum erstenmale die ewige Stadt begrüßte; vier Wochen hindurch bot sie der starken Hitze Trotz, ging aber dann nach Frascati, Albano, Ariccia und Tivoli. Viele Studien und Skizzen wurden da gemalt, und als sie im Spätherbst 1845 wieder nach Rom zurückgekehrt war und sich dort ein Atelier gemietet hatte, begann sie ihr erstes größeres italienisches Bild, „Wasserholende Mädchen am Brunnen zu Ariccia" zu malen. Gleichzeitig beteiligte sie sich lebhaft an dem reichen Künstlerleben Roms und lernte dabei den ausgezeichneten dänischen Bildhauer J. A. Jerichau kennen. Wenige Wochen danach war sie seine Braut, und am 19. Februar 1846 wurde das Paar in der protestantischen Kirche auf dem Kapitol getraut.

In der ersten Zeit nach der Hochzeit ging es dem jungen Paare nicht eben allzu gut; arm waren sie beide, obschon Jerichau sich schon damals durch seine treffliche Gruppe „Herkules und Hebe" rühmlichst bekannt gemacht hatte, und man von seiner Frau wußte, daß sie von keinem geringeren als Cornelius mit dem Ausdruck „der einzige Mann der ganzen Düsseldorfer Schule" beehrt worden war; Jerichau war an Leib und Seele krank, und nur die aufopfernde Pflege eines edeln Freundes, des Landschaftsmalers Lässöe, bewirkte, daß er nicht völlig in Melancholie zu Grunde gerichtet wurde. Zum Glück liefen ihm im Frühjahr 1846 mehrere größere Bestellungen ein auf Marmorkopien der Herkulesgruppe, auf den „Pantherjäger", auf ein Grabmal für die Enkelin Goethe's, Alma; um neue Kräfte zu sammeln, zog dann Jerichau mit seiner Frau nach Dänemark. In der kleinen Seestadt, wo Jerichau im Jahre 1816 geboren war, verbrachten sie den Sommer, und dort schuf die Künstlerin eines ihrer bedeutendsten Werke, das lebensgroße Porträt ihres Gatten, welches jetzt die königl. Gemäldegalerie zu Kopenhagen schmückt. Zweifelsohne zählt dieses unter die vorzüglichsten Leistungen seiner Art, die in der Neuzeit entstanden sind; es ist in der Auffassung von seltener Tiefe, prächtig gezeichnet und, des etwas bräunlichen Tones ungeachtet, ebenso schön und harmonisch wie kräftig im Kolorit. Im Herbst 1846 zog das Künstlerpaar wieder nach Rom; schon 1847 ging die Frau aber allein nach Dänemark zurück, wohin im folgenden Frühjahre der Mann ihr folgte. Damals hatte sie schon ihr erstgeborenes Töchterlein verloren und ihren ersten Sohn geboren. Mehrere Bilder hatte sie gemalt; unter diesen erregte die allegorische Darstellung der „Dänemark", einer schönen und imposanten Frauengestalt, die mit dem Schwert in der Rechten, die alte Reichsfahne „Danebrog" in der linken Hand durch ein wogendes Kornfeld dahinschreitet, in ihrem neuen Vaterlande allgemeines Aufsehen.

Und nun folgten alsbald die guten Tage mit Huldigungen des Publikums, mit zahlreichen Bestellungen und sorgenfreiem Auskommen; jetzt entfaltete sich die Produktionskraft der Künstlerin, wie niemals zuvor. Es entstanden in ihrem Atelier eine beinahe unübersehliche Reihe von Kunstwerken, meist Porträts und Genrebilder; bald waren es Skizzen aus Italien, die benutzt wurden, bald Erinnerungen aus dem Geburtslande, welche wieder hervortreten, bald bildeten Motive aus dem dänischen Volksleben den Gegenstand der Darstellung. An den akademischen Ausstellungen Kopenhagens beteiligte sie sich beinahe jeden Frühling, selbst in den Jahren, die sie außerhalb Dänemark verbrachte. Sie ging dann nach England, wo sie mit den größten Ehrenbezeigungen, die einer ausgezeichneten Künstlerin zu teil werden können, empfangen wurde, nach Frankreich, wo mehrere ihrer Arbeiten den öffentlichen Sammlungen einverleibt wurden, nach Rußland, oftmals nach dem geliebten Rom, mehrmals nach Griechenland, Konstantinopel, Kleinasien und Ägypten, immer studierend und skizzirend, porträtirend und komponirend. Im Jahre 1861 wurde

sie Mitglied der königl. dänischen Kunstakademie; eines ihrer bedeutendsten Bilder, „Ein verwundeter Krieger von seiner Braut gepflegt", wurde 1868 für die Gemäldesammlung auf Christiansburg angekauft. Aus der Zahl ihrer vorzüglicheren Leistungen mögen noch das ausgezeichnete Doppelporträt der Gebrüder Grimm, „Kinder mit Schafen auf dem Felde spielend", „H. C. Andersen liest einem kranken Kinde aus seinen Märchen vor", „Schiffbrüchige an der Westküste Jütlands", „Italienische Fischer im Boote auf dem Mittelmeere" und mehrere Bilder mit „Orientalischen Frauen" genannt werden.

Für die solide Ausbildung ihres Talents war der Entwickelungsgang Elisabeth Jerichau's ein nicht eben günstiger. Aus den Händen eines mittelmäßigen Zeichenlehrers geht sie ins Atelier eines Historienmalers beinahe unmittelbar über; bald danach hat sie große Figurenkompositionen auf der Leinwand, kämpft gleichzeitig mit Kontur und Modellirung, Helldunkel und malerischer Wiedergabe der Stoffe; das eine Bild jagt das andere von der Staffelei herunter — allein nur sehr wenige eigentliche „Studien" werden sich unter ihrem Nachlaß finden, eine durchgeführte Landschaftsstudie von ihr existirt kaum, sehr wenig hat sie nach dem akademischen Modelle gezeichnet oder gemalt. Für so etwas hatte sie weder Zeit noch Ruhe; die eine Idee folgte der andern mit Blitzesschnelle, und alle verlangten, „spätestens gleich" ausgeführt zu werden. Ihre Lehrjahre wurden allzu bald Wanderjahre, oder besser, sie waren es von Anfang an. Daraus folgte, daß sie niemals eine recht zuverlässige Zeichnerin wurde, und dieser Mangel zog anderes Mißliche mit sich; oft werden die Schwächen der Formgebung durch gewisse „effektvolle" Licenzen der Färbung und des Vortrages einigermaßen gedeckt. Eine Thatsache ist es, daß diejenigen ihrer Arbeiten, die in dem Kolorit am schönsten und in der Malweise am sorgfältigsten sind, durchgehends auch als die besten dastehen; die „brillantesten" sind es nicht immer. Wenn sie von einem Motive stark ergriffen war, konnte sie wie ein Meister schaffen, und dann glückten ihr Farbe und Form, bis als Resultat die schönste Harmonie erstand. Oft war aber das Phantasiebild so lebendig und drängte sich mit so gewaltsamem Verlangen nach Verwirklichung hervor, daß die ganze Frucht der Arbeit nur eine Skizze wurde. Was sie in großen Zügen in der Phantasie erblickte, brachte sie auf die Leinwand. Der Entwurf, das Skelett des Kunstwerks war ihr oft Alles. Die schöpferische Phantasie war ihr Hauptvermögen; deshalb ist ihre Komposition so malerisch schön, so einfach und wahr, zugleich so poetisch ergreifend. Den geistigen Ausdruck verfehlt sie äußerst selten, sie erzählt wie ein echter Dichter, schildert fein und oft mit großer Tiefe, immer mit eindringendem Blick für das Wesentliche der Situation.

Elisabeth Jerichau war nicht nur als Malerin sondern ihrem ganzen Wesen nach eine vielseitige Natur. Musikalisch begabt, leistete sie auch als Schauspielerin Vorzügliches und besaß ein ganz ungemeines Sprechtalent. Zeugnisse des letzteren sind die Schriften, die sie in den letzten Jahren in dänischer Sprache publizirte, besonders das große, von ihr selbst und ihrem Sohne Harald Jerichau, einem sehr talentvollen, leider schon 1878 verstorbenen Landschaftsmaler, illustrirte Buch Brogede Reisebilleder (Bunte Reisebilder).

Sigurd Müller.

Kunsthandel.

* **Prellers „Kleine Odyssee"** — so wollen wir die Ausgabe der Odysseelandschaften des gefeierten Meisters nennen, welche die Verlagshandlung von Alph. Dürr in Leipzig eben versendet. Es sind die nach Friedrich Prellers Bleistiftzeichnungen von R. Brend'amour in Düsseldorf angefertigten vorzüglichen Holzschnitte, welche die jetzt in dritter Auflage vorliegende Prachtausgabe von Homers Odyssee (Vossische Übersetzung) zieren, in einer Sonderpublikation, welche nicht den ganzen Text, sondern außer den Holzschnitten nur die dazu gehörigen kurzen Textstellen enthält, sowie ferner mit Prellers Porträt und einer nach den besten Quellen von Dr. Alphons Dürr, dem Sohne des Verlegers, verfaßten Biographie des Meisters ausgestattet ist. Sowohl wegen der letztern wertvollen litterarischen Beigabe als wegen der gedrängteren, in ein handliches Kleinfolio gebrachten Fassung, in welcher die berühmte Illustrationsfolge, das unübertroffene Meisterwerk historischer Landschaftszeichnung, uns hier entgegentritt, wird dieses neue verdienstliche Unternehmen des kunstsinnigen Leipziger Verlegers ohne Zweifel sich des allgemeinen Beifalls zu erfreuen haben. Der Preis von 4 Mark 50 Pf. ist für das elegant ausgestattete Buch ein sehr mäßiger und erleichtert dessen Anschaffung in den weitesten Kreisen.

* **Makarts „Einzug Karls V. in Antwerpen"** ist kürzlich bei H. O. Miethke in Wien in einer trefflichen heliographischen Nachbildung erschienen. Die Zeichnung des Blattes, welches nahezu 32×58 cm Bildfläche mißt, rührt von J. Klaus, die Heliogravure aus dem bekannten Atelier von Klič in Wien her; der unseren Lesern wohlbekannte Radirer W. Wörnle hat der Platte die künstlerische Vollendung gegeben. Das von L. Pisani mit großer Delikatesse gedruckte Blatt wird als Zierde für den Salon oder für die Sammelmappe gewiß zahlreichen Kunstfreunden willkommen sein.

* **Die große Publikation über das Wiener Belvedere** in Radirungen von Unger, mit Text von Lützow, ist in ununterbrochenem Fortschreiten begriffen. Soeben versendet die Miethke'sche Verlagshandlung das 15. Heft, welches an Mannigfaltigkeit des Inhaltes eines der interessantesten in der bisher erschienenen Reihe ist. Es enthält ein kostbares kleines Jugendbild von Mantegna, den heil. Sebastian, dann das berühmte Bildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz von van Dyck, ferner die Wiederholung von Tizians Diana und Kalisto und das unter dem Namen des Kardinals von Santa Croce bekannte Greisenporträt von Jan van Eyck, nebst drei kleinen Textradirungen nach dem letztgenannten Meister, nach Tiepolo und nach Bernardino Luini. In wie feiner Weise sich Unger den verschiedenartigen Stilen und Behandlungsweisen dieser Meister anzuschmiegen und doch auch sich seine Individualität und seiner Interpretationskunst ihren Rechtstitel zu wahren gewußt hat, wird jeder Betrachter der kostbaren Blätter mit lebhafter Freude wahrnehmen. Ein wahres Wunderwerk der Radirnadel ist Ungers Reproduktion von Jan van Eycks Kardinal von Santa Croce, ein würdiges Seitenstück zu Gaillards „homme à l'oeillet" und demselben an Größe der Bildfläche beträchtlich überlegen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

F. **Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin** hat mit Beginn des neuen Schuljahrs durch die Einrichtung einer Fachklasse für Ciseliren, Graviren und Metalltreiben eine Erweiterung erfahren, die einem der dringendsten Bedürfnisse der mehr und mehr aufblühenden, in ihren Erzeugnissen aber gerade der letzten, feinsten Vollendung noch allzu sehr entbehrenden Berliner Metallindustrie entgegenkommt und deshalb mit lebhafter Genugthuung begrüßt werden darf. Die Leitung der neuen Klasse ist dem bisher an der Fachschule für Goldschmiede zu Prag beschäf-

tigten Ciseleur Gustav Lind übertragen. Nach bereits erfolgtem Beginn des Unterrichts hat überdies der Zudrang zu der Vorschule der Anstalt in den Klassen für elementares Ornamentzeichnen und für die untere Stufe des Zeichnens nach Gipsgüssen die nachträgliche Eröffnung einer vierten, bezw. dritten Parallelabteilung erforderlich gemacht, so daß die Vorschule nunmehr in ihren 9 Klassen zusammen 19 Parallelabteilungen, die eigentliche Kunstgewerbeschule dagegen 10 Vorbereitungs- und 6 Kompositionsklassen umfaßt.

B. Stuttgart. Vor einigen Monaten hat sich hier unter dem Protektorate des Königs ein „Verein zur Hebung der Kunst" gebildet, welcher es sich zur Aufgabe gestellt hat, die künstlerischen Interessen nach allen Richtungen hin kräftig zu fördern. Direktor v. Liezen-Mayer hat hauptsächlich die Anregung dazu gegeben, und das treffliche Gelingen unserer Landesausstellung trug wesentlich zur Ermöglichung des Unternehmens bei, dem eine stattliche Reihe reicher Kunstfreunde die nötigen Mittel zur Verfügung stellten. Als Hauptererfordernis galt die Schaffung neuer Ateliers, damit den Künstlern, welche hierher zu kommen beabsichtigen, durch das gänzliche Fehlen derselben nicht länger ein Hindernis bereitet werde. So ist denn jetzt ein sehr zweckmäßiger, ganz einfacher Bau errichtet worden, welcher mehrere große, sehr günstig beleuchtete Ateliers enthält, die den heutigen Ansprüchen genügen. Derselbe befindet sich unter dem Eugenplatz (gegenüber den vom Maler L. Horst erbauten Ateliers, welche zum größten Teil von der Kunstschule für deren Schüler gemietet sind) und ist bereits, noch ehe er bezogen werden kann, an verschiedene Künstler vermietet worden: wohl der beste Beweis dafür, wie sehr seine Erbauung den Bedürfnissen entsprach. Hoffentlich wird unsere Ständekammer daraus eine Lehre ziehen und dem Neubau der Kunstschule, wenn derselbe abermals zur Beratung kommt, endlich die längst erstrebte Genehmigung nach den Vorlagen des Lehrerkonvents gewähren. — Eine fernere, sehr nötige Aufgabe des neuen Vereins wird nun noch die Schaffung eines guten Ausstellungslokals sein, worin auch große Gemälde in richtiger Beleuchtung zur Aufstellung gelangen können. Der württembergische Kunstverein hat zwar durch Anlage von Oberlicht seine Räume wesentlich verbessert; aber dieselben sind durch ihren beschränkten Umfang nur für kleinere Bilder geeignet; die permanente Ausstellung von Herdtle & Peters hat völlig ungeeignetes Licht, und der Festsaal des königl. Museums der Kunst, worin der meiste Raum vorhanden ist, hat Morgens starken Reflex und Nachmittags Sonne. Wir zweifeln nicht, daß auch dieses Ziel glücklich erreicht wird, um dem frisch emporblühenden Kunstleben hier neuen Aufschwung zu geben, und sind den Männern zu wärmstem Dank verpflichtet, welche durch Errichtung des Vereins ihr Interesse dafür thatkräftig bezeugt haben.

Kunstgeschichtliches.

Z Kassel. Während früher die Nachrichten von einer im vorigen Jahrhundert hier bestehenden landgräflichen Porzellanmanufaktur, bezw. deren Marke vielfach auseinander gingen, hat unlängst Museumsinspektor Lenz im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen Näheres darüber mitgeteilt. Danach hat allerdings seit 1766 eine solche Manufaktur hier bestanden. Das Material zu den Fabrikaten (Tafelgeschirr, Einzelfiguren, Gruppen, z. B. Schäfer, Jäger, Mädchen mit Flöte und Laute, Venus und Kupido und ähnliche, wie sie im Geschmack der Zeit waren) wurde meist aus Passau bezogen. In wie hohem Ansehen die Porzellanmanufakturen damals standen, geht am besten daraus hervor, daß als erster Direktor der hiesigen Anstalt von 1767—1773 „Se. Excellenz Staatsminister Heinr. Jak. Sig. Waitz von Eschen" und als zweiter „der Kammerjunker, auch Kriegs- und Domänenrat George von Schönstädt" genannt werden. Die Marke der Fabrik aber war ein Löwe, die Figur, welche von der ältesten Zeit an dem hessichen Wappen angehört und der man auf anderen Erzeugnissen landgräflich hessischer Manufakturen, z. B. auf Glaswaren, vielfach begegnet. Dafür zeugen einige Stücke der Sammlung von Porzellanen und Fayencen, deren ältester Bestand die Porzellangalerie des Landgrafen Friedrich II. ausmachte, welche dann eine Zeitlang im Schloß zu Wilhelmshöhe untergebracht war und seit Herbst vorigen Jahres in den Zimmern V—VII des Unterstockes der neuen Gemäldegalerie günstigere Aufstellung erhalten hat. Das wichtigste Beweisstück ist eine Büste Landgraf Friedrichs II. (Nr. 1921 der Sammlung). Dieselbe ist auf ein Postament — ebenfalls von Porzellan — aufgekittet, welches augenscheinlich von Anfang an für sie bestimmt war. An beiden Teilen ist an nicht leicht sichtbaren Stellen ein aufrecht stehender, nach links blickender blauer Löwe eingebrannt. Als Maler war an der Kasseler Fabrik in den Jahren 1769—1783 Heinrich Eisenträger angestellt. Länger als bis 1787 hat die Fabrik in ihrer ursprünglichen Form wohl nicht bestanden.

Konkurrenzen.

F. **Kunstgewerbliche Konkurrenz in Berlin.** Im untern Saal des Architektenhauses präsentiren sich gegenwärtig die Arbeiten, die zu der diesjährigen kunstgewerblichen Konkurrenz um zwölf von dem königl. Handelsministerium bewilligte Preise im Gesamtbetrage von 4600 Mark eingesandt wurden. Von den sechs Aufgaben des von dem Kunstgewerbemuseum in Gemeinschaft mit der permanenten Bauausstellung am 28. Mai ausgegebenen Programms ist die erste, die ein Modell für das Mundstück einer Fontäne forderte, ohne Bewerber geblieben. Deren drei, von denen indes O. Wichtendahl in Hannover mit einer nur im Entwurf, nicht in fertiger Ausführung vorliegenden Arbeit von der Konkurrenz ausscheidet, fand die zweite, die ein im Festzug zu tragendes Banner für ein Gewerk verlangte und dabei mehr die künstlerische Ausbildung des Gerüsts als den durch Stickerei verzierten Stoff betont zu sehen wünschte. Im Gegensatz zu dem Banner von S. Elster, das mit dem obern giebelförmigen Abschluß der Querstange doch nicht den Kern der Aufgabe trifft, ist dies in der von W. Kramer entworfenen, von Frau Bessert-Nettelbeck ausgestellten Arbeit wenigstens in origineller Weise versucht. Obschon das von F. Thielemann vortrefflich in Bronze geschnittene viereckige Rahmenwerk eigentlich nur eine zweite Bordüre des von ihm eingefaßten Banners, nicht aber eine selbständige, in sich organisch entwickelte Form darstellt, fesselt es doch ebenso wie die höchst geschmackvolle Stickerei und Passementerie durch glückliche Tönung, durch Eleganz der Zeichnung und durch Feinheit des ornamentalen Details. — Nur eine Lösung fand die dritte Aufgabe, die einen Mantel um ein Eckheizregister in Marmor oder glasirtem Ton forderte; dafür steht jedoch die von der Magdeburger Thonwarenfabrik, vormals O. Duvigneau & Co., gelieferte Arbeit, die von den Architekten Jaehne und Duvigneau entworfen, von Ed. Schaeche modellirt und in den schmiedeeisernen Teilen von Fr. Beck ausgeführt ist, in jedem Betracht auf der vollen Höhe modernen Könnens. Der klar gegliederte Aufbau wird durch den Wechsel einfacherer mit reich ornamentirten Kacheln, die zierlich gezeichneten Friese, durch die vasenförmigen Baluster, die das obere Gesims tragen, und durch das anmutige eiserne Gitterwerk, das die Öffnungen zum Austritt der erwärmten Luft verschließt, in gefälligster Weise belebt, während in den farbigen Glasuren die zarten, durch teilweise Vergoldung gehobenen Töne des Ornaments harmonisch zu dem grünlich braunen Fond gestimmt sind. Unter den zu der vierten Aufgabe eingesandten schmiedeeisernen Blumentischen sind in erster Linie die beiden von Paul Marcus ausgeführten Arbeiten zu rühmen, von denen die eine von Frl. Sophie Bernhard, die andere von dem Verfertiger selber entworfen ist. Streng im Charakter des vorgeschriebenen Materials erfunden, wissen sie demselben die anmutigste Eleganz der Erscheinung zu verleihen. Die nach dem Entwurf von Sputh von Karl Schulz sehr tüchtig ausgeführte Arbeit verliert daneben nicht blos durch die geringere Grazie des Aufbaues, sondern namentlich auch durch eine viel weniger fein abgewogene Gliederung und Verteilung der Massen, während der zum Teil in Drahtgeflecht hergestellte Tisch von H. Wichert in Kassel überhaupt nicht ernstlich in Betracht kommen kann. — Von den drei Konkurrenten der fünften Aufgabe, die einen Satz von drei Bilderrahmen aus mit Steinpappenmasse belegtem Holz forderte, begnügten sich Dunkel & Zickendraht mit der Einsendung dreier Rahmen,

die miteinander nicht die geringste Verwandtschaft zeigen. Obschon der eine derselben mit dem auf die Hohlkehle aufgelegten, nur zu sehr im Charakter des Metalls gehaltenen durchbrochenen Ornament eine sehr bemerkenswerte und in der Färbung im Ton von Messing, Kupfer und Altsilber vorzüglich gelungene Leistung ist, stehen sie doch neben den Arbeiten von Karl Röhlich und neben den von Zaar entworfenen von Vogt & Winzmann zurück, die der Aufgabe gemäß die Komposition aller drei Stücke aus gemeinsamen Motiven entwickeln. — Die zahlreichste Beteiligung endlich fand die Aufgabe eines farbigen Glasfensters für das Treppenhaus eines bürgerlichen Wohnhauses, die nicht eine eigentliche Glasmalerei, sondern vielmehr die Verwendung der sonstigen Mittel dekorativer Verglasung ins Auge faßte und in sieben Arbeiten sehr verschiedene und zum Teil vortreffliche Lösungen hervorrief. Von größter Schönheit ist das im Halbrund abschließende, durch blaue und gelbe Bordüren eingefaßte und gegliederte, auf mattem und durch kunstreiche Verbleiung wie ein indischer Teppich mit zierlichem Rankenwerk gemusterten Fenster von Zippel & Brock, das durch geschickt verteilte, gleich Perlen das Licht mannigfach brechende runde Buckel, durch eingefügte weiße Butzen und durch verschiedenfarbige Rosetten aus gepreßtem Glas in farbig zusammengesetzten Feldern das reizvollste Spiel fein schimmernder Töne erzielt. Es bezeichnet die höchste Leistungsfähigkeit der modernen Kunstglaserei und wird in seiner reichen und dabei vornehm anspruchslosen Komposition den Bedingungen der gestellten Aufgabe in musterhafter Weise gerecht. Die Musterung durch Verbleiung und durch farbiges Glasmosaik mit Hinzunahme von eingesetzten Butzen oder geprägten Gläsern sowie von einzelnen gemalten Feldern tritt uns ferner in mannigfach wechselnder Weise in dem Fenster von J. Schmidt nach dem Entwurf von Stöckhardt, in dem von Louis Jessel mit einem gemalten Mittelstück von ansprechend dekorativer Haltung, in dem von J. Schmidt und in dem von Adolf Seiler in Breslau entgegen, welches letztere den Charakter gerade des bürgerlichen Wohnhauses am wenigsten trifft, während in den übrigen teils die Komposition und Farbenwirkung, teils die Technik der Verglasung zu wünschen übrig läßt. Völlig verfehlt ist sodann das durch Schleifen und Ätzen hergestellte Fenster von J. J. Cambensi (Filiale von S. Elster) mit einem Gemisch stilisirten und naturalistischen Ornaments und mit aus mattrotem Überfangglase herausgeschliffenen, kartonartig wirkenden figürlichen Kompositionen ohne jeden dekorativen Reiz. Ein prächtig wirkendes, von W. Cremer entworfenes Fenster stellen dagegen Westphal & Ganter aus. Im Geschmack moderner englischer Arbeiten erfunden, breitet es über den matt grünlich angehauchten Fond, den quer durchschneidende, mit Buckeln besetzte mattblaue Glasstäbe rautenförmig teilen, symmetrisch verästelte Zweige mit grünen Blättern und rosig leuchtenden Blumen und Knospen aus, umrahmt dies Mittelfeld mit einer lichtblauen Umfassung und läßt es nach unten hin mit einer originell komponirten Bordüre aus farblosen Buckeln und quastenartig herabhängenden gelblichen Blüten abschließen. Neben dem diskreteren Reiz der Arbeit von Zippel & Brock zeichnet sich diese durch kräftigere Anlage bei großer Leuchtkraft der Farben aus; nur ist vielleicht die ganze Komposition ein wenig zu sehr im Fortissimo gehalten, so daß denn auch das als Hauptstück eingefügte gemalte Wappen die Umgebung nicht gebührend zu beherrschen vermag. Fd.

Personalnachrichten.

* Joseph Tautenhayn, k. k. Kammermedailleur, wurde an Stelle K. Radnitzky's, welcher mit dem Titel eines k. k. Regierungsrates in den Ruhestand trat, zum Professor der Graveur- und Medailleurkunst an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt. — Hermann Kühn, bisher Professor an der Grazer Staatsgewerbeschule, hat die Stelle eines Direktors der k. Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Aus letzter Zeit sind Kirchbachs „Spion“ und Meister Grützners „Kartenspieler“ besonders hervorzuheben. Kirchbach ist ein noch jugendlicher Künstler und zur Zeit Schüler von Alex. Wagner, dessen Einfluß übrigens in keiner seiner bisherigen Arbeiten zu erkennen ist. Derselbe hat außer dem „Spion“ bisher nur eine lebensgroße „Heil. Magdalena“ und „Räuber“ ausgestellt, sein ungewöhnliches Talent tritt aber in überraschendster Weise erst in seinem neuesten Bilde zu Tage. Die Situation ist mit großer Klarheit ausgesprochen. Man gäbe für das Leben des armen Teufels, um das sein junges Weib den Offizier, vor den man ihn geführt, anfleht, keinen Pfennig. Namentlich unter die linke Hälfte des Bildes mit den trefflich gezeichneten Pferden im reizenden Helldunkel dürfte Wouwerman seinen Namen gesetzt haben. Allem Anscheine nach wird Kirchbach einst eine hervorragende Stellung unter den deutschen Künstlern einnehmen. Anlangend Grützners „Kartenspieler“, so ist das Thema zwar nichts weniger als neu, aber der Förster, Mönch und Schulmeister, welche einen Tarock losgelassen haben, sind von so schlagender individueller Wahrheit und mit so gesundem Humor dargestellt, daß jeder an dem meisterhaft gemalten Bilde seine aufrichtige Freude haben muß.

B. **Die königl. Staatsgalerie in Stuttgart** wurde um fünf neue Gemälde bereichert, die von schwäbischen Künstlern herrühren: „Gefecht von Coeuilly“ von Faber du Faur, „Schafherde“ von Anton Braith, „Abziehendes Gewitter“ von Hermann Herdtle, „Winter im Schwarzwald“ von A. Kappis und „Herbstblumen“ von Anna Peters. Dieselben wurden auf der württembergischen Landesgewerbe- und Kunstausstellung angekauft.

⊙ In der **Berliner Nationalgalerie** ist eine Ausstellung von Werken der Landschaftsmaler Karl Blechen, August Bromeis, Marie von Parmentier und des Düsseldorfer Humoristen Adolf Schrödter eröffnet worden.

Vermischte Nachrichten.

☐ Aus den Wiener Ateliers. Bei Professor Leopold Müller gehen zwei Ölgemälde mit Darstellungen aus dem Leben der Bewohner Oberägyptens ihrer Vollendung entgegen. Das eine dieser Bilder, eine ägyptische Schule im Freien, zeigt im Vordergrunde eine Gruppe von Schulknaben, welche in den mannigfaltigsten Stellungen auf der Erde gelagert sind. Die verschiedenen Rassen, welchen die Jungen angehören, — man unterscheidet unschwer Neger, Nubier und Araber, — sowie die verschiedenen Grade von Aufmerksamkeit sind vom Künstler trefflich charakterisirt. Im Mittelgrunde des Gemäldes, etwas rechts von der Mitte, steht der Schultyrann mit dem Stock in der Rechten und blickt mit strenger Miene auf die braunen, gelben und schwarzen Bürschchen, welche sich unter seiner Aufsicht um die schwierige Kunst des Schreibens bemühen. Eine ähnliche Gruppe von Schulknaben erblicken wir rechts im Mittelgrunde. Niedrige Architektur mit einigen Kuppeln füllt den Hintergrund. Das Gemälde bietet neben dem künstlerischen Interesse auch noch ein ethnographisches: Kostüme und Geräte sind vom Künstler, der so manchen Winter hindurch in Ägypten seine Studien gemacht hat, mit großer Gewissenhaftigkeit gewählt. In den wesentlichsten Zügen ist dieses Gemälde vollendet; das zweite, mit der Darstellung einer arabischen Tänzerin, ist noch nicht so weit vorgeschritten. Doch läßt sich die Anordnung schon beschreiben. Etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes die schlanke Gestalt der in Rosa gekleideten Tänzerin. Im Mittelgrunde und im Halbkreis um das Mädchen sitzen die Musikanten mit den für uns sonderbar erscheinenden Instrumenten am Boden. Links und rechts eine Gruppe von Zuschauern. Im Hintergrunde erblicken wir eine Hütte, zu welcher eine Naturstudie aus Assuan in Oberägypten als Vorbild gedient hat. — Ein drittes Bild, fast vollendet, zeigt das Brustbild einer Araberin in ungefähr halber Lebensgröße, von vorn gesehen.

B. **Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen** hat in seiner Ausschußsitzung am 6. Nov. aus dem Fonds für öffentliche Zwecke auf Antrag des Komites für den historischen Festzug in Köln einen Beitrag von 10000 Mark für Wandgemälde im Saale des Gürzenich, welche den Zug verewigen sollen, bewilligt. Ebenso wurde ein Beitrag von 18000 Mark zu den auf 36000 Mark veranschlagten Kosten für die künstlerische Ausschmückung der Aula des Akademiegebäudes in Münster in Westfalen gewährt, zu deren

Ausführung Professor Peter Janssen den Auftrag erhielt. — An Stelle des unlängst gestorbenen Regierungspräsidenten a. D. Freiherrn von Maßenbach wurde dessen bisheriger Stellvertreter Dr. Hausmann zum Vorsitzenden des Verwaltungsrats des Kunstvereins gewählt.

M. B. **Ulmer Münsterrestauration.** Die Arbeiten haben auch in diesem Jahre einen rüstigen Fortgang genommen. An die Stelle des verstorbenen Dombaumeisters Scheu, dem wir im letzten Bericht einen kurzen Nachruf gewidmet, ist seit 1. Januar Professor Beyer aus Stuttgart getreten. Derselbe, früher Lehrer an der Baugewerbeschule, ist ein vielbeschäftigter Architekt, der sich namentlich durch den Bau der Friedhofkapelle mit Campo Santo in Stuttgart und anderer Bauten daselbst, des Hotel Marquard, der Reichsbank u. s. w. einen Namen gemacht hat. Auch außerhalb Stuttgarts war er vielfach für den begüterten Adel beschäftigt. Für den König führte er die Renovation des zu einem Jagdschloß umgebauten Klosters Bebenhausen in höchst gelungener Weise aus; hier zeigte er sich namentlich als Meister in den Bauformen des Mittelalters. Nachdem derselbe zunächst provisorisch von Stuttgart aus den Bau geleitet, ist ihm in den letzten Wochen definitiv das Amt eines Münsterbaumeisters übertragen worden: infolgedessen er auch seinen Wohnsitz von Stuttgart nach Ulm verlegen wird. Er gedenkt den Hauptturm innerhalb 10 Jahren fertig zu stellen. Was den Fortgang der Renovation betrifft, so ist als Hauptwerk in diesem Jahre der Ausbau der beiden Chortürme zu verzeichnen. Neben mehreren Gewölben im Innern der Türme wurden namentlich die reichgegliederten Übergangspfeiler vom quadratischen Unterbau ins Oktogon ausgeführt. Die Fundamentverstärkungen des Hauptturms sind vorerst eingestellt, man will noch eine Kommission weiterer Sachverständiger beiziehen, die zu entscheiden hat, in welchem Umfang die Verstärkung zu geschehen hat. Die Bauleitung ist übrigens darüber einig, daß eine weitere Belastung des Turms ohne Gefahr des Senkens stattfinden kann. Im südlichen Seitenschiff wurde ein weiteres Fenster eingesetzt, gestiftet von Frau Louise und Marie Wieland, zum Andenken an ihre beiden Gatten, darstellend: Christus auf der Hochzeit zu Kana und die Erweckung des Lazarus, ausgeführt durch den Glasmaler Burkhard in München. Im nördlichen Seitenschiff ist durch den Maler Weinmaier aus München ein Wandgemälde, Grablegung Christi aus dem 15. Jahrhundert wiederhergestellt worden. Nächstes Jahr sollen weitere folgen. In den Zeichenbureaus wurden genaue Aufnahmen und Durchschnitte vom Hauptturm angefertigt, die als Grundlagen für den Weiterbau dienen sollen. Auch ist eine Detailaufnahme des Sakramentshäuschens in $1/10$ natürlicher Größe begonnen, an welche sich zugleich eine Restauration desselben in der alten Bemalung anschließen wird.

Rgt. **Die kleineren Fresken von B. Neher** am Isarthor zu München, eine Madonna mit dem Kinde und ein heil. Benno, beide auf Goldgrund gemalt, sollen nach Magistratsbeschluß nun ebenfalls erneuert und die Ausführung dem Vernehmen nach denselben Herren übertragen werden, deren Thätigkeit sich bei der Neuherstellung des großen Einzugsbildes so übel bewährt hat. Man muß diesem Gerüchte leider umsomehr Glauben schenken, als sich der Stadtmagistrat durch das abfällige Urteil der Kenner über das letzterwähnte Bild nicht hat abhalten lassen, dafür dem königl. Akademie-Professor Lindenschmit und seinen beteiligten Schülern den Dank der Stadt auszusprechen. Die unabhängige Presse hat nicht blos das Recht, sondern die Pflicht, im Interesse für öffentliche Kunstwerke und aus wohlbegründeter Pietät gegen den greisen Künstler, dem München den einst so reizenden und selbst in seinem Ruine noch wertvollen Bilderschmuck verdankt, gegen ein derartiges Vorgehen entschieden zu protestiren.

Inserate.

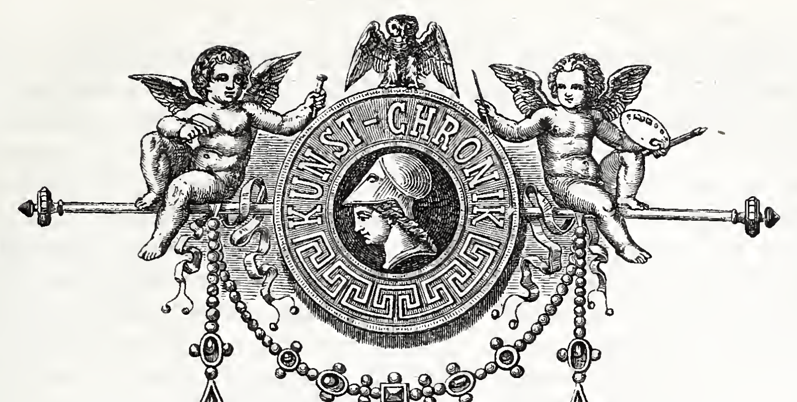
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

8. December



Nr. 8.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

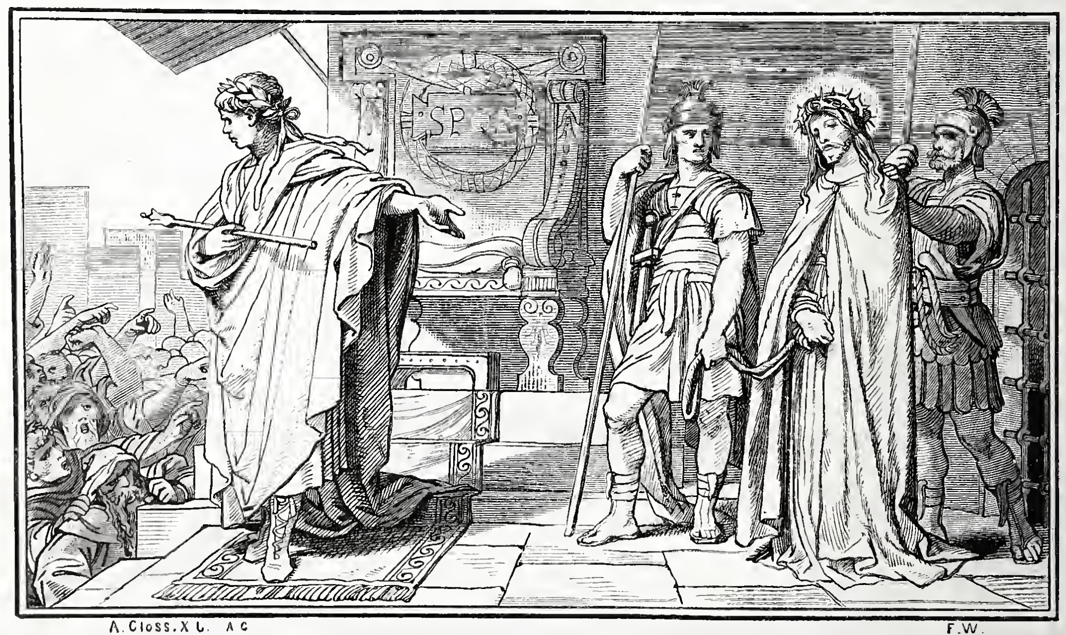
Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.



I.

Dürftiger als seit langer Zeit scheint in diesem Jahre die Christbescherung des Buchhandels auszufallen, wenigstens soweit es sich um Prachtwerke mit künstlerischer Ausstattung handelt. Man könnte angesichts dieses „halben Herbstes", um den beliebten volkswirtschaftlichen Ausdruck zu gebrauchen, auf den Gedanken kommen, daß das Publikum allgemach überfüttert sei mit der in Buch- und Albumform sich darbietenden Kunst, daß also der Rückgang der Kauflust die Produzenten zur Einschränkung ihrer Unternehmungslust genötigt hätte. Mag sein; vielleicht spricht aber noch ein anderer Grund deutlicher zur Sache. Die allgemein giltigen Stoffe, an denen die Künstler ihren Witz und ihr Talent am ehesten mit Aussicht auf Erfolg erproben könnten, sind schon zu oft und in den verschiedensten Formen ausgenutzt, sie sind zu abgebraucht, um damit noch einmal die Geduld der Menge auf die Probe stellen zu dürfen. Das landschaftlich-ethnographische Prachtwerk hat so ziemlich alle Teile Europa's, für welche der reiselustige Deutsche schwärmt, nach denen er mit seinen Wünschen, seiner Hoffnung und Erinnerung ausblickt, sich zu eigen gemacht; nur noch einige Brocken der reichen Mahlzeit sind übrig geblieben, und es fragt sich, ob es der Mühe lohnt, sie aufzulesen und zu sammeln. Wie die reale Welt einerseits, so ist auch andererseits das Reich der Poesie nach allen Richtungen durchstreift und abgesucht, wenigstens auf den breiten, von jedermann begangenen Pfaden; auf den schmalen, engen, im Gestrüpp verwachsenen Seitenwegen kann dem Künstler ohnehin

kein Heil erblühen, schon um des Kommentars willen, den die Darstellungen bedürften, denn der Kommentar ist zwar eine gute Sache für den, der lernen, nicht aber für den, der genießen will. Immerhin wäre es kurzsichtig, wollte man an der illustrirenden Kunstthätigkeit unserer Zeit und unseres Volkes verzweifeln. Nur sollte man ihr Zeit und Ruhe gönnen, sollte nicht treiben und hetzen und mit einem Aufgebot von einem ganzen Dutzend handfertiger Zeichner innerhalb 10 bis 12 Monaten einen Folianten illustriren wollen. Das Resultat einer solchen auf den Termin gestellten Akkordarbeit ist in den meisten Fällen schon der Buntscheckigkeit der äußeren Erscheinung wegen ein wenig



Aus „Von Bethlehem nach Golgatha“. Verlag von Gebr. Kröner in Stuttgart.

befriedigendes, und nur ausnahmsweise wird der Verleger Gelegenheit finden, die Mängel der Schnellbleiche bei neuen Auflagen durch Flickarbeit auszubessern; denn Prachtwerke haben in der Regel einen kurzen Lebensatem, es geht ihnen wie den Schmetterlingen, die auch nicht von einem Jahr zum andern dauern.

Sind wir auch in Deutschland, was den reproduzirenden Kunstfleiß anlangt, im letzten Jahrzehnt dem Auslande gegenüber ein gutes Stück vorangekommen, hat unsere Bücherausstattung auch in typographischer Beziehung gewonnen, der Holzschnitt in der Feinheit der Technik französische und englische Leistungen überflügelt, immer noch stehen wir in Geschmackssachen hinter den mit uns rivalisirenden Nationen zurück. Selten wird man englische und französische Prachtwerke finden, welche Holzschnitte von ganz verschiedener Handschrift zusammenwürfeln, namentlich in Fällen, wo der Stoff ein einheitlicher ist, der Text durch einen festen Faden zusammengehalten wird. Dieser Mangel an Gefühl für Harmonie macht sich auch in dem ersten der uns vorliegenden Holzschnittwerke geltend, das sonst seiner ganzen Anlage und Durchführung nach zu den besseren Leistungen der illustrirenden Verlagsthätigkeit zu rechnen ist. Wir lassen ihm nicht blos deshalb sondern auch des Inhalts wegen den Vortritt, der uns zu dem Urquell der Kunst des christlichen Weltalters zurückführt. „Von Bethlehem nach Golgatha, das Leben unseres Herrn u. s. w. mit Bildern von B. Plockhorst, Vignetten und Ornamenten von E. Kepler und F. Wanderer und Gedichten von Karl Gerok“ (Stuttgart, Gebr. Kröner) lautet der Titel des in mäßigem Umfange gehaltenen Quartbandes. Von den drei auf dem Titel genannten Künstlern treffen wir, unseres Wissens, Plockhorst und Kepler zum erstenmale als Arbeiter auf dem buchhändlerischen Ackerfelde an. Plockhorst hat die sogenannten Vollbilder, vierzehn an der Zahl, zu der Publikation beigesteuert; sie sind alle in den tiefsten Tönen gestimmt, die der Holzschnitt anstimmen kann, aber nicht sollte, und machen den Eindruck, als ob sie nicht auf Grund von Zeichnungen, sondern nach völlig durchgeführten Ölgemälden angefertigt worden wären. Man merkt den Kompositionen den Fleiß und das ernste Studium an, mit welchem der durch sein Mosesbild (im Kölner Museum) als biblischer Historienmaler zuerst anerkannte Künstler seiner Aufgabe und mit ihr all den verschiedenen Ansprüchen des modernen Kunstgeschmacks an Wahrheit des Kostüms und der Scenerie, an malerischen Effekt und koloristischer Stimmung gerecht zu werden suchte. Aber nur in ein-

zelnen Fällen hat diese Mühe zu einem durchaus befriedigenden Resultate geführt. Die halben Konzessionen, die eine idealistisch angelegte Künstlernatur dem ein anderer Weg übrig als der von Doré eingeschlagene: man richtet das Bild wie eine Theaterscene zu, welche von dem Corps-de-ballet mit unfehlbarer Dressur, aber



Aus „Von Bethlehem nach Golgatha". Verlag von Gebr. Kröner in Stuttgart.

ethnographischen Realismus macht, sind immer bedenklicher als gar keine, und wenn man im Holzschnitt mit blendenden Beleuchtungseffekten spielen will, bleibt kaum in gemessener Entfernung aufgeführt wird. Bei engem Schauplatz in knappem Rahmen, in welchem die Figuren sich schon in ihren räumlichen Verhältnissen als das

Wesentliche geltend machen, sollte auf koloristische Spielereien, die ohnehin der Natur des Holzschnittes wenig zusagen, ganz und gar verzichtet werden. In dem gegebenen Falle berührt zudem der grelle Gegensatz zu der Haltung der übrigen Illustrationen des Werkes unangenehm. In lichter klarer Zeichnung, teils als Zwischentitel, teils als Kopf- und Schlußstücke auch figürliche Kompositionen im Sinne Holbeins und Führichs einschließend, bilden diese Erfindungen Wanderers und Keplers die bessere und erfreulichere Seite der künstlerischen Ausstattung. Der ganze Accent ist auf den Ausdruck, auf das seelische Element geworfen und Bild und Ornament in geistreicher Weise zusammenkomponirt. Beide Künstler gehen zwar in der Auffassung der Persönlichkeit Christi und des ihn umgebenden Gestaltenkreises auseinander, aber die Differenz fällt umsoweniger ins Auge, als die Genossen von denselben Grundsätzen ausgingen, die Zeichnung in festen Konturen anlegten, bei der Komposition aber auf tiefe Gruppen und den malerischen Reiz der Raumwirklichkeit Verzicht leisteten. Die Freundlichkeit der Verlagshandlung setzt uns in den Stand, eine Probe sowohl von Keplers als auch von Wanderers Anteil an der gemeinsamen Arbeit diesen Zeilen hinzuzufügen.

Von sonstigen, der poetischen Litteratur angehörigen illustrirten Büchern haben wir zunächst zwei ebenfalls mit Holzschnitten ausgestattete Kleinoktavbändchen zu verzeichnen, welche beide den Vorzug haben, daß sie aus einem Geiste geboren sind und daß die Künstler, die den Dichter mit ihren Zeichnungen kommentirten, offenbar mit voller Hingabe an die Sache geschaffen und gearbeitet haben. August von Heyden nämlich — um dem älteren Meister den Vortritt zu lassen — hat die vielfach aufgelegte Dichtung seines Oheims Friedrich von Heyden „Das Wort der Frau“ (Leipzig, Brandstetter) mit einer Reihe glücklich erfundener Kompositionen versehen, die zum Teil in den Text eingestreut, zum Teil auf Einzelblättern eingeschaltet sind. Der seltene Fall, daß der Illustrator dem Dichter gegenüber eine achtbare Stellung einnimmt und nicht als Schleppenträger hinter ihm herzieht, trifft hier im vollen Maße zu. Die hübsch erdachte, aber in schwerfälligen Alexandrinern sich etwas mühsam hinschleppende mittelalterliche Liebesgeschichte gewinnt durch die künstlerische Zuthat einen besondern Reiz, der zur Betrachtung auffordert und zur Lektüre Anregung giebt. Auch die sonstige Ausstattung des Buches in Druck, Papier und Einband zeugt von gutem Geschmack, wenn auch die Decke sich mit einem vielleicht etwas allzu lebhaften Silberglanz brüstet und die Ornamentirung derselben zu großformig für die Maßverhältnisse der Fläche erscheint. Das zweite der in Rede stehenden Werkchen, dessen Inhalt eine im schlichten Volkston gehaltene Erzählung aus dem vorigen Jahrhundert bietet (Der Wachtelkorb von Otto Glaubrecht, Glogau, Flemming), erfreut gleichfalls durch die glückliche Art, in welcher sich der Illustrator mit dem Dichter verständigt hat. Hugo Kauffmann, dem die Aufgabe zugefallen war, hat zunächst die Hauptfiguren der Erzählung, denen Glaubrecht durchweg lebendige Züge verliehen hat, mit feinem Verständnis charakterisirt und ihnen eine porträtartige Wahrheit der Erscheinung verliehen; außerdem sind aber auch eine Menge Scenen durch reizende Zeichnungen veranschaulicht, deren humoristische Züge zum Teil auf Rechnung des Künstlers zu buchen sind. Dieser hat mit einem vielleicht übertriebenen Schicklichkeitsgefühl seine Interpretationen bescheidentlich hinter die Worte des No-



Aus Fr. v. Heyden „Das Wort der Frau“. Leipzig, Brandstetter.

velliſten zurücktreten laſſen, die Bildchen ſind wie kleine Spielereien überall eingeſtreut, und nur wer genau zuſieht, wird gewahr, daß es ſich um Brillanten handelt, die auch bei kleinſtem Körpergehalt noch Lichtfunken ſprühen. Von den Illuſtrationen aus beiden Büchern geben wir einige uns von den Verlegern zur Verfügung geſtellte Proben. — Ein viertes Werk poetiſchen Inhalts präſentirt ſich in ſeiner ganzen Erſcheinung ſogleich als eine Luxusausgabe. Tegners Dichtung „Die Abendmahlskinder“, in einer Überſetzung von Eduard Zoller, füllt in höchſt ſplendidem Druck den ſtattlichen Quartband (Leipzig, Titze). Daß die kleine Gelegenheitsdichtung einmal zu ſo hohen Ehren gelangen und auf ſchwerem Kupferdruckpapier rot umrändert erſcheinen würde, hätte Tegner ſich gewiß nicht träumen laſſen. Abgeſehen von einem ornamentirten Kopfſtücke ſchmücken die Blätter des Buches keine Holzſchnitte; ſie dienen nur als Folie für vier in Lichtdruck reproduzirte Kompoſitionen von Erwin Oehme. Die Dichtung ſelber bietet die denkbar ungünſtigſte Grundlage für maleriſche Erfindungen, inſofern ihr Hauptinhalt aus einer Konfirmationspredigt beſteht, die von einem braven Dorfpfarrer gehalten wird. Im übrigen beſchränkt ſich der Dichter auf eine Schilderung von Zeit und Umſtänden ganz allgemeiner Art, ohne daß etwas anderes geſchähe, als was gewöhnlich bei der Konfirmation von Dorfkindern zu geſchehen pflegt. Oehme hatte demgemäß ziemlich freien Spielraum, und in der epiſchen Breite ſeiner Scenerien hat er unſtreitig den richtigen, zur Dichtung paſſenden Ton getroffen. Daß die Dorfkinder zum größten Teil recht hübſche Geſichter aufweiſen, ſich auch ſehr manierlich gehaben und daß die Väter und die Mütter mit feierlicher Würde und feſttäglichem Ernſte zur Kirche pilgern und den Worten des treuen Seelſorgers lauſchen, wird jeder, der den eleganten Band durchblätttert, mit Befriedigung wahrnehmen.

Sn.







Aus Glaubrecht „Der Wachtelkorb“. Glogau, Flemming.



Aus Fr. v. Heyden „Das Wort der Frau“.

Kunstlitteratur.

-y. **Die 10. Lieferung der Geschichte der Malerei von Alfr. Woltmann und Karl Wörmann**, welche soeben ausgegeben wurde (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig), bringt den Schluß der 1. Abteilung des vierten Buches und führt uns von Augsburg (Burckmair, Hans Holbein d. ä.) nach Basel (Hans Holbein d. j.) und Bern (Nikl. Manuel) und von dort nach dem Niederrhein und Westfalen, endlich in den Kreis der niederländischen Maler (Quinten Massys und Lukas van Leyden), die an der Wegscheide stehen, wo die Verwälschung der nationalen Kunstrichtung beginnt. Die letzten Bogen der Lieferung bringen die Anfänge der 2. Abteilung des 4. Buches, welche von den Malern der italienischen Kunstblüte handelt. Mit dem Lionardo da Vinci gewidmeten Kapitel bricht die Lieferung ab, welche wiederum sehr reich mit fünfzig Illustrationen ausgestattet ist.

Neue Kunstblätter und Kupferwerke.

Wy. **„Friedrich der Große in der Schloßkirche zu Charlottenburg"** benennt sich ein Kupferstich in gr. Fol., der im Kunstverlage von Stiefbold & Comp. in Berlin soeben erschienen ist. Das Gemälde, welches diesem Blatte zu Grunde liegt, ist von Oskar Begas und wurde auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin 1868 viel bewundert. Friedrich der Große hatte nach Beendigung des siebenjährigen Krieges, bevor er nach Berlin kam, sich nach Charlottenburg begeben und in der Schloßkirche die Aufführung des Tedeum von Graun befohlen, der er ganz allein beiwohnte. Diese Scene hat Begas ebenso einfach wie ergreifend geschildert. In einer vortrefflichen Radirung hat nun William Unger das Gemälde vor kurzem auf die Kupferplatte übertragen; die Korrektheit der Zeichnung, die Harmonie der Töne ist an der Reproduktion ebenso zu bewundern, wie das Geschick, mit welchem der malerische Gesamtcharakter des Bildes in Schwarz und Weiß übersetzt worden. Jedenfalls wird man das Blatt zu den Hauptwerken des berühmten Künstlers rechnen dürfen.

Religiöse Bilder großer Meister. Im Verlage von Rich. Hanow in Berlin erscheinen, durch gelungenen Lichtdruck von A. Frisch reproduzirt, die kostbarsten Stiche, welche nach klassischen Gemälden mit religiösen Darstellungen angefertigt wurden. Der Verleger hat sich zu diesem Unternehmen durch die Erwägung bestimmen lassen, daß sich in neuerer Zeit ein erfreuliches Verständnis für die religiösen Gemälde alter Künstler auch in Laienkreisen bemerkbar macht, daß aber künstlerisch ausgeführte Stiche nach solchen Bildern für minder bemittelte zu hoch im Preise stehen. Es sind bis jetzt 17 Blätter, fast durchweg Madonnen von Raffael, erschienen und zwar in drei verschiedenen Formaten. Da man die Blätter einzeln kaufen kann, der Preis sehr gering ist und da in der That die besten Kupferstiche in größter Treue wiedergegeben sind, so dürfte das Unternehmen, wenn es seinem Vorsatze, nur Gediegenes zu bringen, treu bleibt, nicht ohne Erfolg sein. J. E. W.

* **Einen neuen Stich von Raffaels „Madonna della Sedia"** hat der Kupferstecher Joh. Burger in München unlängst vollendet. Es liegt uns eine Probedruck des hochwillkommenen Blattes vor, welches schon durch seine Größe die jüngsten Reproduktionen des Bildes beträchtlich überragt. Die Bildfläche mißt im Durchmesser 41 cm, während der Durchmesser des Mandelschen und des Calamatta'schen Stichs nur 31, der des Schäfferschen gegen 37 cm beträgt. Abgesehen davon aber zeichnet sich der neue Stich durch die treue Wiedergabe des Ausdrucks der Köpfe vor allen bisherigen Nachbildungen des Gemäldes vorteilhaft aus, und für den Grad seelischen Ausdrucks wurden wir ja durch die trefflichen großen Originalphotographien alle ganz besonders feinfühlig. Einzelne Stellen, welche in dem uns vorliegenden Abdruck noch etwas grau wirken, hat der Meister inzwischen zu voller Kraft gesteigert, und so dürfen wir erwarten, daß die mit Hingebung und Sorgfalt durchgearbeitete Leistung sich beim großen Publikum wie bei den ernsten Freunden strenger Grabsticheltechnik des verdienten Beifalls zu erfreuen haben werde.

Personalnachrichten.

Professor Bendemann ist aus Anlaß seines 70. Geburtstages von der philosophischen Fakultät der Berliner Universität zum Doktor honoris causa ernannt.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Rgt. **An der Kunstgewerbeschule in München** soll eine Fachschule für Keramik eingerichtet und durch sie jungen Fachleuten Gelegenheit zu höherer Ausbildung und Geschmacksbildung im Sinne geläuterter Kunstanschauung wie selbständiger erfinderischer Thätigkeit geboten werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Der königl. Staatsgalerie in Stuttgart** hat der unlängst verstorbene Minister des Innern von Sick zwei beachtenswerte Gemälde vermacht, welche derselben bereits einverleibt sind. Das eine ist ein kleines Bildnis seiner jung gestorbenen Schwester, gemalt von Josef von Schnitzer (geboren 1792, gestorben 1870), welches deshalb besonders wertvoll für die Sammlung ist, weil sie bis jetzt kein Werk dieses bekannten schwäbischen Malers besaß; das andere ist eine Landschaft „Motiv vom Starnberger See" von Professor Karl Ludwig, der neben dem großen „St. Gotthardtpaß", welchen Ludwig vor seiner Übersiedlung nach Berlin an unsere Galerie verkaufte, eine charakteristische Probe der verschiedenen Richtungen seines Schaffens bietet.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Münchener religiöse Kunst.** Zu den schönen Werken der Plastik und Malerei unter den Arkaden des südlichen Camposanto in München ist kürzlich ein neues hinzugekommen: ein Fresco von Friedrich Hohfelder über der Müllerschen Familiengrabstätte. Die von echt kirchlichem Geiste durchwehte, aus überlebensgroßen Figuren bestehende Komposition zeigt in der Hauptgruppe die Gottesmutter mit dem Kinde, die heil. Anna und den heil. Joachim, beide in anbetender Stellung und etwas tiefer den heil. Josef. Darüber schweben zwei Engel mit einem Spruchbande entsprechenden Inhaltes. Den Abschluß nach oben bildet die Taube und nach unten eine Ansicht Jerusalems. Das energische und zugleich harmonische Kolorit des umfangreichen Bildes widerlegt in glänzender Weise den Vorwurf, die Meister der alten Schule könnten nicht malen. Freilich sind auch hier die modernen Farbenkünsteleien und Experimente als der großen historischen Kunst unwürdig vermieden, aber dafür große, ruhig wirkende Flächen gegeben, welche mit dem schönen und edeln Linienflusse der Komposition in wohlthuendem Einklange stehen. Friedr. Hohfelder gehört der geringen Zahl der Münchener Künstler an, die unter der persönlichen Leitung des Altmeisters Cornelius an der Münchener Akademie ihren Studien oblagen und ihrer hervorragenden Begabung halber sich seines besondern Wohlwollens erfreuen durften. Er bewies in diesen Tagen seine volle Hingebung an die geliebte Kunst dadurch, daß er trotz schweren körperlichen Leidens das umfangreiche Werk mit Ausdauer und ungeschwächter Kraft zu Ende führte. — Ferner hat der treffliche Max Fürst sein drittes Wandgemälde in der Karmeliterkirche zu Straubing vollendet. Der „Vision des heil. Andreas Corsinus während seines ersten Meßopfers" (vollendet 1879) und der 1880 vollendeten „Vision des heil. Petrus Thomas, Patriarchen von Jerusalem", folgte nun das Wunder, von dem das 3. Buch der Könige im 18. Kapitel berichtet und durch welches die Macht des allein wahren Gottes erprobt wird. König Ahab hatte sich vom Gotte Israels zu Baal gewendet und sein Volk zur Abgötterei verleitet. Diesem Frevel trat der Prophet Elias mutig entgegen und forderte den Gott der Baalspfaffen zu einem Wettkampfe mit dem Gotte Israels heraus, der denn auch mit der Niederlage des ersteren endete, indem das ihm dargebrachte Opfer trotz aller Anrufung an seine Macht ohne irdisches Feuer nicht in Brand zu setzen war, während Jehova auf das seine, des Elias Gebet erhörend, Feuer vom Himmel niedersandte. Fürsts Komposition zeigt in drei wohlverbundenen charakteristischen Gruppen das verunglückte Opfer der Baalspriester, den Altar Jehova's und Elias, auf dem Berge Karmel, die dem Könige Ahab am fernen

Horizont aufsteigende Wolke, welche dem verschmachtenden Lande den heißersehnten Regen bringen soll, nach dem sich das Volk Israels wieder dem wahren Gotte zugewendet. Das Bild reiht sich nach Gedanke, Auffassung, Lebensfülle und Wahrheit, sowie nach Größe und Reinheit des Stils würdig jenen Werken an, in denen wir seit mehr als einem Jahrhundert den Ruhm und den Wert der deutschen Kunst zu feiern gewohnt waren.

Entwurf zu einem Vorhang für das Hamburger Stadttheater. Der bedenkliche Zustand des alten Vorhangs hatte eine Anzahl freigebiger Freunde des Stadttheaters in Hamburg zur Stiftung eines neuen Vorhangs veranlaßt. Zur Beschaffung eines würdigen Entwurfes war bereits im November 1879 eine Konkurrenz für Mitglieder der Hamburger Architekten- und Künstlervereinigung ausgeschrieben worden. Das Schiedsgericht, zusammengesetzt aus den Herren Architekt Martin Haller, Maler Martin Gensler und Hermann Steinfurth in Hamburg und dem bekannten Historienmaler und Dichter Arthur Fitger in Bremen, erkannte einstimmig dem von Hans Speckter eingereichten Entwurfe den Preis zu. Der Auftrag wurde erst anfangs Juni d. J. erteilt, so daß zur Ausführung kaum drei Monate Zeit blieben. Die meisten Skizzen gingen, gleich so vielen modernen Arbeiten dieser Art, auf überreiche Prachtentwickelung aus; von ihnen unterschied sich die Speckter'sche durch stilvolle Einfachheit und dunkel-ruhiges Kolorit. Die leitenden Ideen Speckters ergeben sich aus folgenden Daten: Im Mittelfelde zeigen sich in überlebensgroßen Figuren die Allegorien der Oper, der Tragödie und Komödie. In dem ringsherum laufenden Friese erscheinen Kindergestalten, tanzend, musizirend, mit allerlei Getier sich beschäftigend oder dem „süßen Nichtsthun" sich hingebend, in mattfarbigen Rankenornamenten; in ihrer Mitte präsentiren sich Amor und Psyche, liebevoll aneinandergeschmiegt. Diese Gruppen tragen das Gepräge wahrhaft klassischer Heiterkeit. — Neben der Mythologie und Allegorie kommt aber auch die Geschichte, nämlich die lokale Theatergeschichte, in sprechender Weise zur Geltung. An die ruhmreiche Vergangenheit der Hamburger Bühne erinnern vier in die aufsteigenden Borten verflochtene Porträtmedaillons: 1) des Begründers der deutschen Oper, des Senators Gerhard Schott, der auch zeitweilig Direktor seines Theaters war (geb. 1641, gest. 1703; Eröffnung des Theaters am 2. Jan. 1678); 2) des eigentlichen Begründers der deutschen Schauspielkunst, des in Hamburg 1720 geborenen, in Gotha 1778 gestorbenen Konrad Ekhof, dessen Andenken nun zugleich durch ein Bronzerelief am Sockel des Hamburger Lessingdenkmals geehrt wird; 3) des Dichters Gotthold Ephraim Lessing, des Leiters des Hamburgischen Nationaltheaters und Schöpfers der „Hamburgischen Dramaturgie" (1729—1781); 4) des unvergeßlichen Hamburger Schauspielers, Direktors und Dramaturgen Friedrich Ludwig Schröder (1744—1813). Ferner erblickt man eine kleine Ansicht des jetzt abgerissenen alten Opernhauses am Gänsemarkt. Von spitzfindigen allegorischen Illustrationen ist überall Abstand genommen und lediglich auf eine ruhige würdige Gesamtwirkung hingestrebt, welche die Aufmerksamkeit nicht unnötig erregt und reizt, sondern dem eigentlichen Zwecke, das Auditorium in eine gesammelte, vorbereitende Stimmung zu versetzen, dienen wird.

(Hamb. Corresp.)

Vom Kunstmarkt.

Amsterdamer Kunstauktion (Fred. Muller & Co.). Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung von Bierens am 15. November wurden unter anderen bezahlt für „Ein Frühstück" von Metsu 13 000 Gulden, „Die Spitzenklöpplerin" von Slingeland 8000 Gulden, für einen Adrian van Ostade („Der Trinker") 11 000 Gulden, für zwei Landschaften mit Vieh von Adrian van de Velde zusammen 7100 Gulden, für ein Interieur von P. de Hoogh 9000 Gulden, für zwei Seestücke von Backhuysen zusammen 4400 Gulden, für zwei Landschaften von Berchem zusammen 5000 Gulden, für eine Winterlandschaft von Schelfhout 3100 Gulden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Havard, Henry, L'art à travers les moeurs. gr. 8. XI. u. 404 S. Mit Illustrationen von C. Goutzwiller. Paris, A. Quantin. broch. Fr. 25. —.

Guiffrey, Jules, Antoine van Dyck, sa vie et son oeuvre avec le catalogue de ses tableaux et de ses portraits. Imp.-Folio. VI u. 304 S. Mit 30 Radirungen. Paris, A. Quantin. Fr. 100. —

Zeitschriften.

The Academy. No. 498.
The Djana, or great mosque of Cordoba, von J. H Middleton.

The American Art Review. No. 24.
John Trumbull, von J. Durand. (Mit Abbild.) — Mr. Bacher's Venetian etchings, von S. R. Koehler. (Mit Abbild.) — Portrait Study, pointed by F. A. Kaulbach, engraved by E. Büchel. (Mit Abbild.) — Correggio, vou M. G. van Rensselaer. — Thomas Couture, von H. C. Angell. (Mit Abbild.) — The „Green Vaults" at Dresden, von M. G. van Rensselaer. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 360 u. 361.
Un portrait inconnu de Henri IV, von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Savonarole et la réaction contre la renaissance, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — L'art et l'électricité, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Notre procès. — In memoriam, von P. Leroi. — Benozzo Gozzoli à S. Gimignano, von M. Faucon. (Mit Abbild.) — Fragments biographiques sur François del Sarte, von A. Arnaud. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Kirchliche Glasmalerei. — Die Verkündigung Mariae als Rechtsgeschäft, von Th. Hach. (Mit Abbild.) — Wandgegemälde auf der Reichenau.

Chronique des Arts. No. 34 u. 35.
Correspondance de Belgique: le musée Wiertz. — Exposition de la Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise à Versailles. — Peintures décoratives de H. Daras à Saint-François-de-Sales, von J. Laforgue.

Deutsche Bauzeitung. No. 89—93.
Das Münster zu Freiburg i. Br. (Mit Abbild.) — Die Architektur auf der diesmaligen Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände, von A. Haupt. — Das Ausstellungsgebäude der deutsch-brasilischen Ausstellung zu Porto Alegre.

Journal des Beaux-Arts. No. 21.
Le Golgatha, panorama des frères de Vriendt. — Le véritable nom du maître de Liesborn Geert van Lon. — Jules Guiffrey, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 11.
Die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Stuttgart — Königliche Kunstgewerbeschule in München. — Die Württembergische Landesgewerbe-Ausstellung 1881, von Stockbauer. — Konkurs zum Alexander II.-Denkmal in St. Petersburg.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 193 u. 194.
Die Dekorationsmalerei an Kunstschulen, von R. v. Eitelberger. — Salzburger Fayence oder sogenanntes Riedenburger Weissgeschirr. — Die Arabeske der Renaissance, vou Stockbauer. — Die keramische Abteilung im österreich. Museum, von J. Folnesics.

The Portfolio. No. 143.
„In summer woods", etched by C. P. Slocombe. (Mit Abbild.) — Illustrations of Lancashire, XI: the old halls, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The elements of beauty in ships and boats, III: sails and cordage von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The amazons in Greek art, von S. Colvin. (Mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 19.
L'art à travers les moeurs: le siècle de Louis XIV, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Adrien Dubouché, von A. Guillemot. (Mit Abbild.) — Costumes et décors au théâtre, von H. de Chennevières.

Hirth's Formenschatz. No. 12.
Ansicht und Details einer Thüre aus Zirbelholz im Schlosse Runkelstein bei Bozen (ca. 1400). — Genius, die deutsche Kaiserkrone haltend, aus A. Dürers Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. — Ein Blatt aus Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian. — Vier Blätter mit 45 verschiedenen Formen von Wappenschildern, aus dem Kunstbüchlein von Heinrich Vogtherr (1535). — Entwurf zu einem Brunnen von Giov. Batt. Malosso (16. Jahrh.). — Cartouche, nach der getuschten Federzeichnung eines unbekannten Meisters im königl. Kupferstichkabinet München. — Zwei Blätter — einen Kessel mit Henkel und eine Glocke darstellend — aus dem Skizzenbuche für Silberarbeiter in der königl. Bibliothek zu München. — Goldstickerei auf schwarzem Sammet von dem Mantel des Pfalzgrafen Wilhelm beim Rheyn (1568). — Spielende Genien, nach einer Radirung von J. de Wit (17. Jahrh.). — Entwurf zur Dekoration eines Kamines von G. M. Oppenort (ca. 1720). — Zwei Cartouches im Geschmacke des späteren Rococo, von J. E. Nilson (ca. 1770).

Blätter für Kunstgewerbe. No. 10.
Deutsche Mode. — Ausstellungsleiden. — Abbildungen: Goldschmuck, mit Benützung antiker Motive; Bronzeluster für sechs Gasflammen; Zinnteller mit geätzter Verzierung, Cigarrengarnitur nebst Tisch, aus Eichenholz mit Silberbronze montirt; Kleiderschrank aus Eichenholz; Spitzenkragen iu Brabanter Art (Duchesse).

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. December



Nr. 9.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ist die Annahme eines Pseudogrünewald gerechtfertigt?

Diese Frage drängt sich uns auf, wenn wir die Kunstlitteratur der letzten Jahre verfolgen. Woltmann, der in der jüngsten Zeit die gründlichsten Forschungen über Matthias Grünewald von Aschaffenburg angestellt hat, sah sich veranlaßt, die Bilder, die Kranach verwandt und seit langem mit Grünewald verwechselt wurden, einem bis jetzt unbekannten Meister zuzuteilen, worin ihm Dr. Eisenmann beistimmte, und nannte ihn Pseudogrünewald. — In der „Geschichte der Malerei" wird nun dieser Annahme von Dr. Wörmann entgegengetreten und die Behauptung aufgestellt, daß die sämtlichen Gemälde von Lukas Kranach herrühren.

Es ist das wohl das schönste Angebinde, das die Kunstforschung dem Lukas Kranach gemacht hat; doch kann ich mich durchaus nicht damit einverstanden erklären. Denn abgesehen davon, daß dann für den sächsischen Hofmaler, für den pictor celerrimus, noch eine Steigerung des Superlativ existiren müßte, sprechen die Werke selbst gegen die Annahme Scheiblers und Wörmanns.

Der Pseudogrünewald faßt die Gegenstände seiner Bilder großartig auf, seine meist lebensgroßen Figuren sind voll feierlicher Würde und Ruhe, Eigenschaften, die wohl auch den Werken Grünewalds zukommen, nicht aber dem etwas kleinlichen Kranach, mit dem er allerdings die Malweise gemein hat und eine gewisse Ähnlichkeit in der Zeichnung besitzt. Der unleugbare Anklang an Grünewald läßt auch den Irrtum verzeihen, der begangen wurde, als man das Hauptbild des Erasmusaltares von Halle und die Flügel desselben einem und demselben Meister zuteilte.

Es darf ferner nicht unvermerkt bleiben, daß fast sämtliche Werke des Pseudogrünewald ihren ursprünglichen Standort in den Kirchen der Erzbistümer Mainz und Magdeburg und der ihnen untergeordneten Suffraganbistümer hatten. Ich war einige Zeit der Meinung, daß ein Schüler Kranachs die Gemälde nach Zeichnungen Grünewalds ausgeführt habe, der, wie Sandrart berichtet, eine große Zahl Kreidezeichnungen hinterließ, glaube nun aber durch nachstehende archivalische Einträge die Erklärung dahin ändern zu müssen, daß der Meister lange Zeit neben Grünewald thätig war. Das Kreisarchiv zu Würzburg enthält in dem sog. geistlichen Schranke unter den Mainzer Urkunden die Ausgaben verzeichnet, die nach dem Tode des Kardinals Albrecht II. (1545) an die Gläubiger gemacht wurden. Eine derselben lautet:

„Item ist man fur alle schuldt So maister Simon Malers witwe von Aschaffenburgk furgewendt nemlich 1000 fl. Haubtschuld vnd erschinen pension davon darzu 1j hundert vnd etlich fl. der rechnung halben vber das den Newen Baw zu Aschaffenburgk mit Ir ains worden also das Sie gantz vnnd gar Zufrieden gestellt mit 1j hundert vnd xx fl. wie Sie sich den Solches bey dem Notario Winecks Substituten verzeigen vnd ist Ir Itzo 1j c fl. von dem claider gelt geliffert, die andern 70 fl. soln Ir vf nechstkunfftige meßs werden 150 fl. zu 15 batz — 168 fl. 18 alb."

Der folgende Eintrag dürfte die Quittung über die restirenden 70 Fl. sein:

„Item hat man entlehent auß dieser Kisten l xx fl.

Zu bezalung Meister Simon Malers seligen Wittbin zu Aschaffenburg Söll von dem geldt der cleider wiederumb dahin erlegt werdenn, — 70 fl."

Aus dem Zusatz „vnd erschinen pension" geht hervor, daß Meister Simon Hofmaler des Kardinals Albrecht II. war, und, wie der große rückständige Betrag schließen läßt, viel Beschäftigung fand. Die Schuld wegen des neuen Baues in Aschaffenburg dürfte damit erklärt sein, daß die Stiftskirche in ornamentaler Weise ausgemalt war, wie dies noch jetzt in der reizend situirten Schneekapelle daselbst ersichtlich ist. Solchen allerdings weniger künstlerischen Arbeiten mußte ja bekanntlich auch Lukas Kranach als Hofmaler des Kurfürsten Friedrich des Weisen sich anbequemen (s. Schuchhardt, Lukas Kranach).

Es bliebe also nur noch übrig, anzunehmen, daß Meister Simon bei Lukas Kranach gelernt habe; sein Anklang an Grünewald findet durch den gleichen Ort der Thätigkeit seine hinreichende Erklärung. Die weiterhin angestellten archivalischen Forschungen waren bis jetzt leider nicht von Erfolg begleitet.

Für diesen Hofmaler, der wohl zeitweise ohne Aufträge für kirchliche Gemälde gewesen ist, war es dann auch eine ganz entsprechende Beschäftigung, die Kleinodien aufzuzeichnen und in Farbe zu setzen, was zur Herstellung des Haller Heiligtumbuches führte. Daß dieses von demselben Meister herrührt, wie die Werke des sogen. Pseudogrünewald, ist unzweifelhaft. — Ihm dürfte ferner die Zeichnung zu den Nielloarbeiten am Grabmale der heil. Margaretha in der Stiftskirche zu Aschaffenburg zuzuschreiben sein, dessen Ausführung wohl sicher dem von Albrecht beschäftigten Peter Vischer übertragen war. Auf letzteren wird, nebenbei bemerkt, ein Eintrag vom Jahre 1522, in welchem Albrecht II. nachgewiesenermaßen sich von Peter Vischer ein Epitaphium herstellen ließ, Bezug haben. Der Eintrag ist in dem in der Kunstchronik Nr. 43 vergangenen Jahrgangs erwähnten registrum quietantiarum etc. enthalten und lautet:

„Quitantz Peter Bildhawer vber VIII gulden anno 1522".

Nachträglich habe ich noch einige Berichtigungen zu meinem Artikel in Nr. 43 der Kunstchronik v. J. zu bringen. Die zweite von „Meister Mathes" ausgestellte Quittung lautet nicht über 10 Fl., wie im Artikel steht, sondern über 20 Fl. — Die Einträge über die Gemälde in Heilsbronn habe ich Mucks Geschichte des Klosters Heilsbronn entnommen, und die für die vier Gemälde des Altares der heil. Ursula und der 11000 Jungfrauen ausgelegte Summe ist nach eigener Einsichtnahme der archivalischen Stellen nicht 45 Fl. sondern $44\frac{1}{2}$ Fl.: ad incorporandam tabulam xj milium virginum x l ψ fl. In einem Sammelbande, der die Ausgaben kürzer zusammengestellt anführt, ist der Eintrag also: Tabula Ursule x l ψ fl.

München. **Friedrich Niedermayer.**

Vom Christmarkt.

II.

Ein Schalk hat uns über Nacht noch ein kleines Bändchen auf den Tisch gelegt, dessen poetischer Inhalt schon längst die Ehre der Illustration verdient hätte. Es sind die „Blüten aus dem Treibhause der Lyrik", in denen viel früher, als Mauthner auf denselben Einfall kam, „berühmte Muster" in der heitersten Weise ironisirt sind. Nun hat der Verleger (J. A. Barth in Leipzig) in Max Klinger eine dem namenlosen Dichter gleich gestimmte Künstlerseele gefunden, die mit Todesverachtung in den Geist der Kliché-, Rezept-, Mutter-, Kriegs- und sonstigen Lyrik eingedrungen, aber bei der leider an Stelle des Holzschnittes beliebten Zinkätzung nicht ganz zu Worte gekommen ist. Hier eine Probe der „Einfälle" des Sängers und des Zeichners:

In ein Stammbuch.

Wenn die Sonne untergeht,
Ist es Nacht geworden;
Wenn ein Kompaß richtig steht,
Weist er stets nach Norden.

Glaube mir: nicht minder wahr
Bleib' ich Dir ergeben,
Und Dein Bild wird immerdar
Lieblich mich umschweben.

Ehe wir von den Poeten für dies Jahr Abschied nehmen, wollen wir den „Kennern", denen die eben erwähnte Gedichtsammlung gewidmet ist, ein kleines freilich bis jetzt noch nicht illustrirtes Heftchen anempfehlen, das aber seinem Inhalte nach ein gewisses Anrecht darauf hat, auf den „Kunstmarkt" gebracht zu werden. Das erhellt sofort aus dem Titel: Von und für Kunstgenossen, humoristische Vorlesung, gehalten beim Festbankett zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der deutschen Kunstgenossenschaft am 15. Sept. 1881 von Gustav Leutritz (Dresden, v. Zahn). Eine Probe, die wir hersetzen, mag statt vieler Worte als Empfehlungsbrief dienen:

Von der ersten Leistung.

Wer der Akademie Ade
Gesagt, tritt in ein Atelier,
Wo er, alltäglich korrigirt,
Ein erstes eignes Werk riskirt.
Das läuft vortrefflich ab zumeist,
Man kommt und sieht, man staunt und preist,
Stolz blickt der junge Mann umher:
Die Welt hat einen Meister mehr.

Wir betreten nun das Gebiet der länder- und völkerkundigen Prosa und zwar an dem südwestlichsten Ende des europäischen Kontinents mit dem bereits im vorigen Jahre von uns gewürdigten Werke: Spanien in Schilderungen von Th. Simons, illustrirt von Alexander Wagner (Berlin. Gebr. Pätel). Das stattliche Werk hat im Laufe des Jahres mit der 29. Lieferung seinen Abschluß gefunden und unser zu Gunsten der reichen und mannigfaltigen Illustration abgegebenes Urteil auch im weiteren Verlaufe bestätigt. — Nach dem europäischen Norden führt uns sodann ein nicht minder reich und prächtig ausgestattetes Unternehmen der Verlagshandlung von Ferd. Hirt & Sohn in Leipzig: Nordlandfahrten, malerische Wanderungen durch Norwegen, Schweden, Irland, Schottland, England und Wales, geschildert von A. Brennecke, Francis Broemel &c., im Ganzen auf drei Großquartbände berechnet, von denen zwei vollendet vorliegen. Über die Namen der Künstler, denen der Bilderschmuck zu danken ist, verrät der Titel nichts; er rühmt sie nur als die „bewährtesten", und wir haben allen Grund, dieses Epitheton unter der Einschränkung, daß englische Künstler gemeint sind, gelten zu lassen. Die Holzschnitte tragen einen entschieden englischen Charakter, der sich in der stahlstichartigen Härte der Formen und in einem eigentümlich zerstreuten Lichte kundgiebt, dessen Flimmern und Blitzen dem englischen Auge besonders zuzusagen scheint. Der malerische Charakter der Darstellung ist durchweg, auch bei denjenigen Textillustrationen festgehalten, die nur einen kleinern Ausschnitt aus dem Gesichtsfelde geben; der Umstand, daß alles auf einen Grundton abgestimmt ist, giebt dem Werke einen einheitlichen, dem Auge wohlthuenden Charakter. In den landschaftlich abgerundeten Veduten ist nicht selten die Stimmung der Natur nach Tages- und Jahreszeit mit Glück und Gefühl gebracht, z. B. in der von uns mitgeteilten sommerabendlichen Ansicht des Schlosses Drottningholm am Mälarsee. Besonders interessant für die Freunde mittelalterlicher Kunst sind die zahlreichen architektonischen Schilderungen aus den alten Städten Schottlands und Englands, namentlich in dem den Kathedralen, Abteien und Kirchen gewidmeten Abschnitte, dessen Text aus der Feder Ad. Rosenbergs geflossen ist. — Mit englischen, den vorher erwähnten geistesverwandten Illustrationen ist auch ein Unternehmen der deutschen Verlagsanstalt (vormals Hallberger) in Stuttgart ausgestattet, als dessen Herausgeber sich der bekannte Ägyptologe und Romanschreiber Georg Ebers nennt: Palästina in Wort und Bild nebst der Sinaihalbinsel und dem Lande Gosen. Bis jetzt sind von den in Aussicht genommenen 56 Lieferungen, deren jede einen Stahlstich als Zugabe enthält, sieben erschienen; der Inhalt derselben erstreckt sich auf Jerusalem und dessen nähere Umgebung.

In einem handlichen Großoktavbande aus dem Verlage von C. Flemming in Glogau: Italien, eine Sommerfahrt nach dem Süden, von Woldemar Kaden, stoßen wir zwar auf eine Menge Gesichter, die uns schon von anderen Begegnungen her bekannt sind — so sind namentlich aus dem großen Engelhornschen Prachtwerke eine Anzahl Holzschnitte herübergenommen —; immerhin darf das Buch schon seines mäßigen Umfangs wegen einer freundlichen Aufnahme sicher sein, zumal da die den Text begleitenden in sorgfältigstem Farbendruck wiedergegebenen vier Aquarelle von Berninger, Ansichten aus Venedig (Dogenpalast), Genua, Florenz (Palazzo vecchio) und Neapel darstellend, einen besonders anziehenden Schmuck desselben bilden. Kadens Schilderungen sind in die gefällige Form der Novelle eingekleidet und verbreiten sich über alles, was für denjenigen, der um des Reisens willen reist, der sehen und genießen will, besonders interessant und anziehend ist. — Die durch ihre gediegene und geschmackvolle Ausstattung bekannte Serie ethnographischer Prachtwerke des Krönerschen Verlages hat einen neuen, den vorausgegangenen Bänden durchaus ebenbürtigen Zuwachs erhalten in den Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee, geschildert von Ed. Höfer und O. Rüdiger, illustrirt von Gustav Schönleber im Verein mit H. Baisch, J. Brandt u. s. w. Der künstlerische Anteil an der Redaktion des Werkes konnte in keine bessere Hand gelegt werden als in diejenige Schönlebers, der mit ungemeiner Schaffenskraft und Schaffensfreude eine hohe Begabung für die Darstellung des See- und Küstenlebens verbindet. Er kennt das flüssige Element mit all seinen Launen und wechselnden Stimmungen und mit seiner schwankenden Staffage wie kaum ein zweiter und versteht es auch die Unabsehbare malerisch zu gestalten. Auch was Hermann Baisch zu dem Schmucke des Werkes beigesteuert, verdient vollste Anerkennung. Weniger behagen uns die figürlichen Kompositionen von Joh. Gehrts, dem vorzugsweise die historische und sittenbildliche Seite der Illustration zugefallen war; die unbestimmte, mit breiten Tuschtönen in Effekt gesetzte Zeichnung hat doch der Kunst des Holz-

schneiders ein wenig zu viel zugemutet, so hoch auch die Leistungen der Closs'schen Werkstatt bei der Bewältigung der ihr zugefallenen Aufgabe anzuschlagen sind. Der Freund echter Kunst, der an den noch in der Gegenwart lebendigen Spuren einer großen Vergangenheit sein Genügen hat, wird jedenfalls mit größerem Behagen und reinerem Genusse bei den malerischen Straßenprospekten aus Bremen, Lüneburg, Lübeck, Danzig u. s. w. verweilen als bei den Jagd- und Schlachtscenen, in denen uns die „alten Deutschen" von der Urzeit bis zum Mittelalter mitunter in etwas fragwürdiger Weise vorgeführt werden. Von dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit des Bilderschmucks giebt die Probe, die wir beifügen, selbstverständlich nur einen



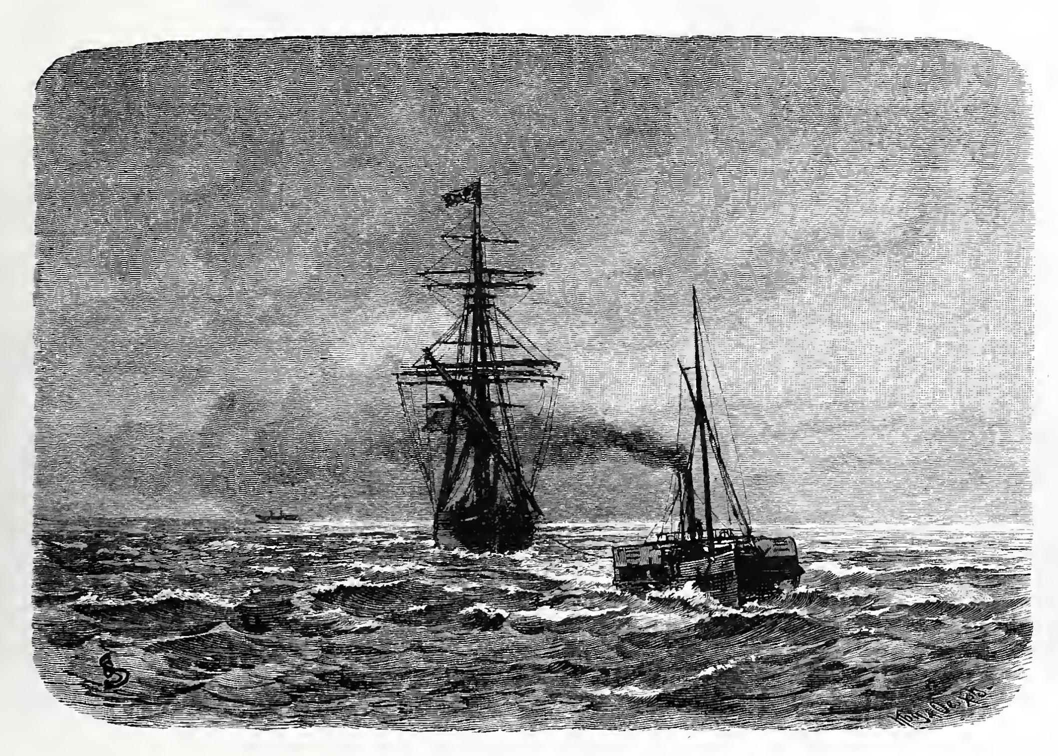
Schloß Drottningholm am Mälarsee. Aus „Nordlandfahrten". Verlag von Ferd. Hirt & Sohn in Leipzig.

schwachen Begriff; für Mitteilung einer der größeren prächtigeren Illustrationen würde das Format unseres Blattes nicht ausgereicht haben. — Auf demselben Schauplatze, den Gustav Schönleber und seine Genossen von Ostfriesland beginnend bis zum äußersten Westen der preußischen Monarchie vor uns aufgerollt haben, bewegt sich auch das nun zu nennende, ebenfalls in einem sich dem Folio nähernden Quartformat lieferungsweise erscheinende Prachtwerk: Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland von Graf Stillfried-Alcántara und Bernhard Kugler (München, Bruckmann). Es ist im Ganzen auf 25 Lieferungen abgesehen, von denen bis jetzt 14 erschienen sind. Die Verlagshandlung hat einen großen Apparat künstlerischer Kräfte in Bewegung gesetzt, um der in ihrem Prospekt entwickelten Aufgabe gerecht zu werden. Zunächst hat man Umschau gehalten nach den vollgiltigen Zeugen für die historische Vergangenheit, nach Münzen und Siegeln, gleichzeitigen Porträts und sonstigen Abbildungen von geschichtlichem Werte, sodann sind interessante Örtlichkeiten, an welchen historische Erinnerungen haften, mit ihrer baulichen Physiognomie in mehr oder weniger idealer Rekonstruktion vorgeführt, endlich hat eine Reihe unserer hervorragendsten Historienmaler sich in die Hauptaufgabe, die zu bewältigen war, geteilt und in Phantasiebildern das Vergangene wieder lebendig zu machen gesucht. Wenn wir die Namen Camphausen, Menzel, Curtius, Bleibtreu, Hellquist, Räuber, Eybel, Knackfuß, Holmberg, Emelé, Grot-Johann, H. Kaulbach, Wislicenus aufs Geratewohl herausgreifen, so ist damit zur Genüge angedeutet, wie bunt und interessant die Bildergalerie ist die wir Blatt um Blatt an uns vorüberziehen sehen. Als Probe-Illustration haben wir die Komposition eines der jüngsten Zöglinge der Münchener Schule ausersehen, an welcher sich das Vorbild von W. Diez unschwer erkennen läßt. Die erste Hälfte des Werkes, bis zum Regierungsantritt Friedrichs des Großen reichend, ist in einem stattlichen Einbande gesondert zu haben. — Wir schließen den Bericht über diese Gruppe von Prachtwerken mit einem erneuten Hinweis auf das von O. v. Leixner herausgegebene kulturhistorische Prachtwerk: Unser Jahrhundert, ein Gesamtbild der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Geschichte, Kunst, Wissenschaft und Industrie der Neuzeit (Stuttgart, Engelhorn), auf dessen Erscheinen wir die Leser dieses Blattes bereits im vorigen Jahre aufmerksam machten. Das reich und

gut illustrirte Werk ist bis zum Abschluß des ersten Bandes gediehen, welcher 27 Lieferungen umfaßt und mit der Julirevolution endigt.

III.

Unter den Bilderwerken, welche lediglich dem ästhetischen oder kunsthistorischen Interesse dienen und dem Texte, wofern sie auf diesen nicht ganz verzichten, eine untergeordnete Stelle anweisen, gedenken wir zunächst des großen Bibelbilderwerks, welches unter dem Titel „Goldene Bibel" von A. v. Wurzbach herausgegeben und im Neff'schen Verlage in Stuttgart erhaben mußte und diese Vorbedingung (noch dazu in malerischer Durchführung) z. B. nur für wenige präraffaelische Gemälde vorhanden war. Auch andere äußere Umstände, z. B. die Rücksicht auf das Format, boten Schwierigkeiten, die sich nicht überwinden ließen. So muß man denn diese Sammlung von Bibelbildern hinnehmen, wie sie sich darbietet, und auch so wird sie dem ernsten Kunstfreunde eine Quelle reichen Genusses sein, da sie eine große Menge der herrlichsten Grabstichelblätter in vorzüglichster Weise reproduzirt. Das nun vollständige Werk umfaßt 50 Lieferungen mit je 2 Blättern in Folio und bildet zwei Abteilungen gleichen



Schlepper. Aus „Küstenfahrten an der Nord- und Ostsee". Verlag von Gebr. Kröner in Stuttgart.

schienen ist. Das Unternehmen, welches wir schon zu wiederholtenmalen der Beachtung empfohlen haben, beruht bekanntlich auf dem originellen Gedanken, die biblische Erzählung durch Bilder der verschiedensten Künstler und der verschiedensten Zeitepochen, die in Lichtdruck vervielfältigt sind, zu illustriren. Man kann an der Ausführung dieses Gedankens nur lebhaftes Interesse nehmen, insofern es ja ebenso belehrend wie unterhaltend ist zu beobachten, wie verschieden sich dieselben Dinge in verschiedenen Köpfen malen und wie wechselvoll die Auffassung der Gestalten ist, in denen die christliche Phantasie das Göttliche verkörperte. Selbstverständlich konnte der Herausgeber dem kunsthistorischen Gesichtspunkte nicht durchweg Beachtung schenken, da der Lichtdruck einen Stich oder eine Radirung zur Unterlage Umfangs, die eine das Alte, die andere das Neue Testament umfassend. Jedes Blatt ist von kurzen zweckentsprechenden Erläuterungen begleitet. — Denjenigen Lesern, welchen der Aufsatz „Aus dem alten Berlin" im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 337) das Verlangen erweckt hat, einen weiteren Einblick in die unvergleichliche Porträtgalerie zu gewinnen, die durch die Franz Krüger-Ausstellung in Berlin an die Öffentlichkeit gebracht war, werden mit besonderem Wohlgefallen vernehmen, daß eine Lichtdruckausgabe der Krügerschen Zeichnungen im Erscheinen begriffen ist. Die Sammlung wird in 4 Lieferungen zu je 8 Blatt (Verlag von Alexander Duncker in Berlin) ausgegeben und erfüllt alle Ansprüche, die man billiger Weise an die Technik des Lichtdruckes stellen kann. Sie führt den

Titel: Vor fünfzig Jahren, Porträtskizzen berühmter und bekannter Persönlichkeiten von Franz Krüger. — Als eine hübsche Weihnachtsgabe für Freunde der Kinderwelt präsentirt sich eine Mappe mit 12 Lichtdrucken nach getuschten Kreidezeichnungen von Bernhard Mühlig: Lust und Leid der Kinderzeit (Dresden, Richter). Die Erfindungen sind recht ansprechend, aber die Empfindung entbehrt hin und wieder der vollen Lebendigkeit, sowohl was Bewegung als auch was Ausdruck anlangt; die Zeichnungen sind



Im Feldlager vor Breda. Aus „Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland." Verlag von Fr. Bruckmann in München.

sehr sorgfältig durchgeführt, dies gilt namentlich von der Tierwelt und von dem landschaftlichen Elemente der Kompositionen.

Verschiedene einzelne Kunstblätter, zur Bereicherung der Mappen oder zur Zimmerzierde dienlich, sind schon in den letzten Nummern dieses Blattes besprochen worden, so daß wir uns auf eine kleine Nachlese beschränken können. In erster Linie heben wir das große Galeriewerk hervor, in welchem die Kunstverlagshandlung von P. Kaeser in München die Schätze der alten Münchener Pinakothek in Radirungen von Professor J. L. Raab zu vereinigen gedenkt. Die in diesen Tagen herausgekommene erste Lieferung (es sollen im ganzen zwölf mit zusammen 48 Blättern werden) läßt ein Werk von wahrhaft monumentaler Bedeutung erwarten. Ihren Inhalt bildet ein Murillo (Melonenesser), ein Rubens (Fruchtkranz), ein Rembrandt (Kreuzabnahme) und ein Van Dyck (Bürgermeisterin von Antwerpen). — Ein prächtiges Blatt nach Ludwig Richters Ölgemälde „Brautzug im Frühling" radirt von L. Friedrich hat die Verlagshandlung von Emil Richter in den Handel gebracht (Plattengröße 40 zu 64 cm). Brillanter in der Wirkung, dem Farbenzauber des Originals nacheifernd, erscheint das diesjährige Nietenblatt des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen: „Das Judenviertel in Amsterdam", nach Andreas Achenbach radirt von Ernst Forberg. Endlich merken wir noch die von Braun & Co. in Dornach (Leipzig, Hugo Großer) in Angriff genommene Galerie contemporaine an, Kohlendruckbilder in vollen saftigen Tönen, meist allerjüngsten Datums, Salonbilder in zwiefacher Bedeutung des Wortes. Die Sammlung beschränkt sich zunächst auf 25 Blätter. Von bekannteren Namen begegnen wir darunter: Cabanel, Glaize, Levy, Lefebvre, Meissonier, Vély und Bréton.

Sn.

Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.

Von den vier Künstlern, welchen die vierzehnte der Sonderausstellungen im obersten Stockwerke der Nationalgalerie gewidmet ist, hat sich nur Adolf Schrödter (1805—1875), der Meister mit dem Pfropfenzieher, einen Namen erworben, der in alle Welt hinausgeklungen ist, getragen auf den Flügeln einer Macht, welcher nur wenige zu widerstehen vermögen. Der humorvolle Künstler hat nicht blos Berlin, Düsseldorf und Karlsruhe durch die launigen Schöpfungen seiner reichen Phantasie unterhalten: in Radirungen, Holzschnitten und farbigen Lithographien sind Schrödters Blätter überall hingeflattert, wo der Humor eine gastliche Stätte findet und wo man den Becher Weins in Ehren hält. Die Witwe des Künstlers, sein Schwiegersohn, A. v. Werner, und zahlreiche Privatpersonen haben dazu beigetragen, das Bild von Schrödters künstlerischer Thätigkeit zu einem nahezu vollständigen zu machen. Von den Gemälden, die seine Popularität begründet haben, fehlt kaum eines: Till Eulenspiegel und der Küfer (Kunstverein in Königsberg), Falstaff, seine Rekruten musternd, in zwei Exemplaren, Mephistopheles in Auerbachs Keller, Falstaff und sein Page, der Rattenfänger von Hameln, Don Quixote, lesend (Nationalgalerie), Don Quixote's Liebeserklärung (Galerie in Düsseldorf) und der schwungvolle Triumphzug des Königs Wein. Auch die „Betrübten Lohgerber", ein Aquarell aus dem Besitz des Kaisers, mit welchem er der unter seinen Düsseldorfer Kunstgenossen grassirenden Trübseligkeit ein grausames Ende bereitete, sind zu sehen, ein sprechendes Zeugnis für den drastischen Witz, der dem geborenen Märker, welcher frühzeitig in das Berliner Leben eintrat und dort sein natürliches Talent für die Satire schärfen lernte, in reichem Maße zu Gebote stand. Er mißbrauchte ihn niemals zu persönlichen Ausfällen, was wohl dem Umstande zuzuschreiben ist, daß er, noch in vollster Entwickelung begriffen, nach Düsseldorf übersiedelte und dort in der behaglichen Lebensfreudigkeit des Rheinlandes nur die gemütliche Seite des Humors ausbildete. Alle seine Kompositionen erfüllt ein Hauch gewinnender Liebenswürdigkeit und Gutmütigkeit, und mit dem Humor geht stets die Poesie Arm in Arm, welche selbst den flüchtigsten Improvisationen jenen Reiz verleiht, der heute immer seltener wird. Schrödter war ein überaus fleißiger Illustrator, der außer Don Quixote und Eulenspiegel Dichtungen Uhlands, Rückerts, Heine's, Arndts und Chamisso's in seiner scharf charakterisirenden Weise interpretirte, ein geschickter Aquarellist, welcher den zartpoetischen Charakter der Wasserfarbe seinen phantastischen Kompositionen sehr glücklich anzupassen wußte, ein Radirer, welcher diese damals selten geübte Fertigkeit mit erstaunlicher Gewandtheit betrieb. Die Zahl seiner radirten Blätter ist sehr groß: meist Gelegenheitsarbeiten für Einladungs- und Tischkarten, Adressen, Künstlerfeste, erheben sie sich doch durch den Reichtum der sich in ihnen offenbarenden Phantasie, durch die Lebendigkeit der Zeichnung und durch die Originalität und Frische der Komposition über ihre flüchtige Bestimmung zu dauerndem Werte.

Die anderen drei Künstler sind bei ihren Lebzeiten nicht über eine lokale Bedeutung und Anerkennung hinausgekommen. Karl Blechen (1798—1840) war einer der ersten Landschaftsmaler der Berliner Schule, welche sich über die bloße Vedute emporhoben und die Lichtphänomene des italienischen Himmels in den Kreis der malerischen Darstellung zogen. Der Umstand, daß er sich erst in seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Kunst widmen konnte, legte seinem Genius Fesseln an, von denen er sich sein Lebtag nicht befreien konnte. Er kämpfte einen harten Kampf mit der malerischen Technik, welche er der Ausführung von Problemen dienstbar zu machen sich bemühte, deren Lösung niemand vor ihm versucht hatte. Wenn man die Reihe seiner italienischen, von reichstem Sonnenlicht überfluteten Landschaften durchmustert, bemerkt man hier und da schon in voller Stärke den romantischen Zug, welchen in unseren Tagen Leu, Oswald Achenbach, Flamm und andere in die italienische Landschaft eingeführt haben. Blechen war seiner Zeit um ein bedeutendes Stück vorausgeeilt, und daraus erklärt sich der große Erfolg, den er trotz seiner spröden Technik und der mangelhaften Zeichnung namentlich der figürlichen Staffage bei dem Berliner Publikum fand. Ein Bild wie „Die Semnonen, welche sich zur Abwehr der Römer rüsten" wäre heute wegen der fast kindlichen Unbeholfenheit und Steifheit der Figuren ausgelacht worden. Damals sah man über diese Schwäche hinweg, da die Originalität in der Auffassung der märkischen Landschaft einem Publikum imponirte, welchen eine so scharf individuelle Charakteristik bis dahin fremd gewesen war. Obwohl er nach seiner Rückkehr aus Italien eine Anstellung als Lehrer der Landschaftsmalerei an der Akademie fand, die ihm hätte Befriedigung gewähren können, war doch sein Geist wie sein Körper durch frühere Kämpfe derart angegriffen worden, daß er schon 1840 starb, nachdem noch in den letzten Jahren seine begeisterte Romantik in eine düstere, dämonische Phantastik ausgeartet war. Auf einem merkwürdigen Bilde dieser Richtung, einer felsigen Flußlandschaft, kniet ein Mann am Ufer, welcher sein Gewehr auf einen Vampyr anlegt, während ein anderer Dämon sich ihm von hinten nähert, um den Schuß zu vereiteln.

August Bromeis (1813—1881), welcher von 1867 bis zu seinem Tode an der Akademie in Kassel

thätig war, hatte in Rom durch Joseph Anton Koch einen bestimmenden Einfluß erfahren. Er blieb sein Leben lang der nach Größe der Auffassung strebenden, stilisirenden Richtung treu, welche ihre Hauptvertreter in Koch, Rottmann und Preller gefunden hat. Die Ausstellung bietet keine Gemälde von seiner Hand, sondern nur ca. fünfzig Kohlenzeichnungen, deren Motive teils aus Italien, teils aus seiner hessischen Heimat geschöpft sind. — Ganz auf dem Boden des modernen Realismus in der Landschaftsmalerei steht dagegen Marie von Parmentier, geb. 1846, eine Wienerin, welche 1879 in Florenz gestorben ist. Während ihre hochbegabte Schwester Luise, die Gattin von Adalbert Begas, ihre poesie- und stimmungsvollen Landschaften meist nach italienischen Motiven malt, hatte sie sich die normannische Küstenlandschaft zu ihrer Domäne erkoren, die sie erst kurz vor ihrem Tode mit Italien vertauschte. Eine Schülerin Emil Jakob Schindlers war sie später nach Paris gegangen, wo sie sich vorzugsweise an Daubigny, den Meister der Stimmungslandschaft, anschloß. Was sie von ihm gelernt, verwertete sie in einer Anzahl von Gemälden, welche schlichte Motive aus den Häfen von Dieppe und Tréport behandeln. Ihre Technik war sehr ausgebildet. Besonders gelang ihr die Wiedergabe der mit Wasserdünsten geschwängerten Luft in ihren verschiedenen Tonabstufungen.

A. R.

Kunstlitteratur.

G. K. Wilh. Seibt, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte. I. H. S. Beham. — Deutsche Trinkgläser. Frankfurt a. M. bei H. Keller. 1882. 8.

Künstler, über deren Lebensschicksale und Thätigkeit die Zeit einen dichten Schleier gezogen hat, so daß Vermutungen und Deutungen ein großer Spielraum gewährt wird, reizen in unseren Tagen eben darum besonders die Forscher zu eingehenden Studien. Insbesondere gilt dies, wenn der Künstler selbst einen gewissen Rang in der Kunstgeschichte besitzt. Zu dieser Art von Künstlern gehört auch H. S. Beham (geb. 1500, gest. 1550). Nachdem Passavant bereits im einzelnen vorgearbeitet, hat Rosenberg 1875 in seiner verdienstvollen Monographie über die beiden Brüder Beham manchen Irrtum beseitigt, manchen Widerspruch gehoben. Wie uns der erste Artikel des vorliegenden Heftes, das sich als die erste Lieferung eines Sammelwerks darstellt, belehrt, hat Rosenberg noch nicht das letzte Wort über den Künstler gesprochen; der Verfasser versucht es, einzelne Ansichten des letzteren näher zu begründen, andere zu berichtigen, wobei er sich auf archivalische Quellen stützt, die Rosenberg nicht zu gebote standen. So wird namentlich H. S. Behams Aufenthalt in Frankfurt a. M. durch Nachrichten, die G. L. Kriegk aus den Stadturkunden schöpfte, näher beleuchtet. Wenn Rosenberg z. B. noch an Sandrarts Behauptung festhält, Beham hätte in Frankfurt einen Weinschank eingerichtet, so weist der Verfasser nach, daß hier eine Personenverwechselung mit einem übel beleumundeten Büchsenschäfter Hans Beham aus Hessen stattgefunden hat. Die Gründe, welche der Verfasser S. 6 u. 29 für seine Behauptung beibringt, daß beide Beham unmittelbare Schüler Dürers gewesen seien, daß sie also unter seiner Aufsicht in dessen Werkstatt gearbeitet hätten, erscheinen uns nicht stichhaltig; vielmehr ist wohl an der Ansicht Rosenbergs festzuhalten, daß beide nur mittelbar von Dürer gelernt haben. Das im Anfang erwähnte unbeschriebene Blatt ist ohne Monogramm und dessen Echtheit darum nicht über allen Zweifel erhaben. Wir enthalten uns aber jeder Kritik, da uns die Autopsie fehlt. — Interessant ist der zweite kulturgeschichtliche Artikel des Heftes über deutsche Trinkgläser des 16. und 17. Jahrhunderts. Auf eine reiche Litteratur gestützt, sucht der Verfasser die Deutung der Bezeichnungen: Römer, Willkomm, Paßglas, Stiefel, Ängster und Tummler zu geben. In den Kreisen der Sammler und Altertumsfreunde wird diese Untersuchung gewiß gute Aufnahme finden.

J. E. W.

Die Welt der Farben. Bildnisse und Schilderungen berühmter Maler. Verlag von Wilhelm Streit in Dresden.

Unter diesem etwas wunderlichen Namen verbirgt sich eine sehr reichhaltige Sammlung durch Lichtdruck hergestellter Porträts von Malern aller Zeiten und Völker, welche mit ziemlich ausführlichen Biographien versehen sind. Es sind ca. vierhundert Bildnisse in Medaillonsformat, welche sich auf elf Tafeln verteilen. Für die älteren Maler sind die Porträts von Vasari, Ridolfi, Sandrart, Houbraken benutzt worden, für die modernen Maler meist Photographien. Wenn man die Kleinheit des für jedes Medaillon zu Gebote stehenden Raums berücksichtigt, so muß man anerkennen, daß alles Mögliche geleistet worden ist. Auch hinsichtlich der Vollständigkeit läßt die Sammlung wenig zu wünschen übrig. Von den neueren Malern fehlt kaum einer, der sich irgendwie hervorgethan hat. Jeder wird seine Freunde finden, von Michelangelo bis Wilhelm Busch.

R.

Neue Kunstblätter und Kupferwerke.

J. E. W. Neue Kupferstiche. Die Münchener Kunsthandlung von E. Aumüller hat wieder einige Blätter erscheinen lassen, die wir mit Freude begrüßen. Fünf derselben sind das Werk eines Künstlers, den wir vergebens in Herm. Müllers Künstlerlexikon gesucht haben, der aber wohl darin eine Stelle verdient hätte; es ist W. Hecht, geboren zu Anspach im J. 1843. Zuerst als Xylograph in München thätig, hat er als solcher sich einen Namen gemacht, ist aber später vom Stichel zur Radirnadel übergegangen. Seiner Radirung nach dem bekannten Bilde Murillo's in der Pinakothek zu München: „Der Meloneneſſer", wurde bereits früher gedacht. Jetzt ist ein Pendant dazu entstanden: „Die würfelnden Jungen", nach demselben Meister in der genannten Sammlung. Beide Blätter sind von einer Brillanz, daß es dem geübten Auge keine Anstrengung kostet, die leuchtende Farbe des großen spanischen Koloristen darin zu empfinden. Dasselbe gilt von einem anderen Blatte des Künstlers: „Madonna mit dem Kinde", nach Tizian, aus derselben Sammlung. Auch hier ist auf die Durchbildung des koloristischen Prinzips Nachdruck gelegt, und Köpfe, Gewandung und Landschaft sind zu einem vollen Ganzen zusammen gestimmt. Zwei Bildnisse, beide nach Lenbach, schließen sich diesen nach alten Meistern reproduzirten Blättern würdig an. Das eine zeigt uns das Kniestück einer Ungarin; die Stellung, die Betonung der Rasse, der Ausdruck, das Mienenspiel, alles ist lebensvoll und charakteristisch wiedergegeben. Das andere zeigt uns im Profil nach links das Brustbild Moltke's, dem eine Kreidezeichnung Lenbachs zu Grunde liegt; die feinen Züge des großen Strategen sind ebenso verständnisvoll gegeben wie die Arbeit der schwarzen Kreide, die leichten wie die scharfen Linien des Zeichners täuschend nachgebildet sind. — Auch von A. J. Schultheiß (geb. 1823) ist ein neues Blatt zu verzeichnen. Der Künstler hat eine reiche Thätigkeit hinter sich; wir erinnern nur an Tizians Zinsgroschen, Rubens' Neptun (Quos ego); sehr viele seiner Blätter wurden zu Kunstvereinsblättern verwendet, so daß der Künstler durch diese in weiten Kreisen bekannt geworden ist. Das neu publizirte Blatt giebt das Meisterwerk Rembrandts „Der Künstler mit seiner Frau" im Dresdener Museum wieder. Das Original, das uns den großen niederländischen Meister und seine junge Gattin in einem Momente höchsten Glücksgefühls vorführt, ist selbst für den besten Stecher kein leichter Vorwurf. Aber das Wagnis ist Schultheiß glücklich gelungen, und das Blatt wird sich sicher viele Freunde erwerben.

Kunsthandel.

K. **Nachbildung Tanagräischer Terrakotten.** Der Kunsthändler Fritz Gurlitt in Berlin, Unter den Linden 13, hat sechs der anmutigsten tanagräischen Thonfiguren des Berliner Museums durch die Bildhauer Ast und Rosse auf das sorgfältigste nachmodelliren und in Terrakotta vervielfältigen lassen, um diese reizvollen Schöpfungen altgriechischer Kleinplastik auch den weiteren Kreisen der Kunstliebhaber für einen mäßigen Preis zugänglich zu machen. Auf Grund der an den Originalen noch reichlich vorhandenen Farbenspuren ist die ursprüngliche Färbung in diskreter Weise hergestellt worden, so daß man ein vollständiges Bild von dem lieblichen Eindruck gewinnt, den die Originale in unberührter Schönheit hervorriefen. Es sind vier sitzende und zwei stehende Figuren auf schwarzpolirtem Sockel, für den Tisch, für den Kaminsims des Salons ebenso sehr geeignet wie für den Schreibtisch der Studirstube. Trotz des Umstandes, daß von den Originalen keine Form genommen werden konnte, sondern ein Modell geliefert werden mußte, ist der Preis ein sehr mäßiger.

Personalnachrichten.

Dem **Bildhauer Louis Sußmann-Hellborn** ist die artistische Leitung der königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin übertragen worden. Derselbe hat bei diesem Anlasse das Prädikat „Professor" erhalten, eine Ehre, die zu gleicher Zeit dem Genremaler Wassilij Timm in Berlin zu teil wurde.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. O. S. **Kunstausstellung in Rom.** Das Exekutivkomité für die in Rom 1882/83 abzuhaltende „Esposizione di belle arti" erläßt unterm 14. November auch einen Aufruf an die fremden Künstler, gleichviel ob sie in Rom oder auswärts wohnen, zur Beschickung dieser ersten Ausstellung der Hauptstadt, mit welcher der noch im Bau begriffene Ausstellungspalast in der Via Nazionale eröffnet werden soll. Seitens des Ministeriums des öffentlichen Unterrichts ist dazu in Aussicht gestellt, daß besonders hervorragende Leistungen angekauft werden, um damit den Anfang zu einer Nationalgalerie für moderne Kunst zu machen. Die näheren Bestimmungen werden in Kürze öffentlich bekannt gemacht werden. An der Spitze des Komité's stehen der Principe Don Emanuele Ruspoli und der Präsident der Accademia di S. Luca, Architekt Prof. Comm. Francesco Azzurri.

F. O. S. **Nationalmonument für Viktor Emanuel II. in Rom.** Die königliche Kommission hat eine Bekanntmachung erlassen, der zufolge die Ausstellung der eingegangenen Projekte wegen der nötig gewordenen Zu- resp. Aufbauten am Museo geologico agrario in der Via Santa Susanna erst Mitte Dezember eröffnet werden kann, und alsdann 3—4 Monate offen bleiben wird. Unter den nahezu 300 Konkurrenzprojekten ist die Künstlerschaft Gesamt-Italiens natürlich am zahlreichsten vertreten, das Ausland nicht in dem Maße, wie man erwartet hatte.

Vermischte Nachrichten.

F. O. S. **Aus der Medicäerkapelle.** Die lang ventilirte, schwierige Frage der Beschaffung eines mit dem Ganzen harmonirenden Fußbodens für die Medicäerkapelle in S. Lorenzo ist endlich gelöst worden. Dem technischen Komité für die Galerien und Museen in Florenz, in welchem der Comm. Donati den Vorsitz führte und dem unter anderen Dupré, De Fabris, Bellucci, Ciseri und Milanesi angehören, hat der Cav. Edoardo Marchionni, der Direktor des Opificio delle Pietre dure, ein Projekt vorgelegt, welches den Beifall aller gefunden, so daß das Ministerium des öffentlichen Unterrichts die Ausführung unverzüglich genehmigte.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Bei der am 1. November erfolgten Wiederaufnahme der regelmäßigen Zusammenkünfte begrüßte der Vorsitzende, Herr Curtius, die zahlreich erschienenen Mitglieder und legte darauf an eingegangenen Schriften die folgenden vor: Geschichte des Cisterzienserklosters Eldena, vom Vorstande des rüg.-pommer. Geschichtsvereins; Wieseler, Denkmäler der alten Kunst, 2. Bearb., 3. Heft; Perrot et Chipier, Hist. de l'art antique, livr. 1; Σύλλογος 1878—1879; Schliemann, Orchomenos; ders., Reise in Troas; Nicolaides, l'Iliade et la topographie; Hercher, Homerische Aufsätze; Robert, Bild und Lied; Journal of hellenic studies, April 1881; Heuzey, char de Bacchus; ders., tête casquée; Gherardo Ghirardini, statua arcaica; Rohault de Fleury, la messe, livr. 1; Borrmann, fasti civ. Tauromenitanae; Paccard, morality and religion of the Greecs; Imhoof-Blümer, Chalkidische Silberwährung; Schreiber, Fundberichte von Flam. Vacca; Schippke, de speculis etruscis; Gilbert, Griechische Staatsaltertümer. — Sodann sprach derselbe über die Entwickelung der Gruppenkomposition in der antiken Plastik. Von besonderer Bedeutung für dieselbe seien die Denkmäler von Olympia. Dies wurde im einzelnen an einem im Novemberheft der Westermannschen Monatshefte veröffentlichten Holzschnitt nachgewiesen, der zum erstenmal die besterhaltene Gruppe des Westgiebels mit einer in allen Hauptpunkten zweifellosen Restauration (im Maßstabe von 1:20) zur Anschauung bringt. — Herr Trendelenburg legte die neu erschienene Tafel des von E. v. d. Launitz begonnenen, dann von A. Michaelis und jetzt von dem Vortragenden fortgesetzten Werkes: „Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst" (Verlag von Th. Fischer in Kassel) vor, welche drei Figuren nach Polyklet, den Doryphoros, Diadumenos und die Amazone enthält. Die technische Ausführung der Tafel, welcher die Zeichnung eines Schülers des Historienmalers Herrn Knigge zu Grunde liegt, fand lebhaften Beifall. Die Figuren gaben dem Vortragenden Veranlassung, auf einige von Plinius aufbewahrte Urteile über Polyklets Kunstcharakter einzugehen und zunächst das proprium Polycleti est uno crure ut insisterent signa excogitasse gegenüber neuerdings aufgetauchten Zweifeln als völlig glaubwürdig nachzuweisen, da die gegen Polyklets Eigentumsrecht an dieser Erfindung geltend gemachte Stellung der Athena Parthenos des Phidias deshalb nichts beweise, weil sie voll bekleidet und ihre Stellung von dem „mit nur einem Beine Auftreten" der Polykletischen Figuren sehr weit entfernt sei. Demnächst wurde der Begriff des quatratum (τετραγωνον) namentlich auf Grund einer Stelle der Physiognomik des Aristoteles als des „Abgewogenen, Abgezirkelten, zwischen dem zu viel und zu wenig die Mitte Haltenden" fixirt, und endlich die viel gedeuteten Worte diadumenum molliter iuvenem doryphorum viriliter puerum unter Hervorhebung der epigrammatischen Pointe dahin erklärt, daß damit gar kein Gegensatz, wie man bisher geglaubt hat, sondern dieselbe Sache ausgedrückt sei, insofern der Begriff puer (nicht „Knabe" sondern „junger Mann") durch den Zusatz viriliter ebenso zur Grenze des iuvenis hinauf-, wie der Begriff iuvenis durch das molliter zur Grenze des puer hinabgerückt werde. — Herr Borrmann sprach über das Erechtheion; er begann mit dem vor der Westfront des Tempels belegenen Pandroseion und suchte zunächst den Standort des der Tradition nach dort befindlichen Ölbaumes der Athena vor dem kleinen westlichen Eingange und in Verbindung mit einer von Bötticher entdeckten Wasserleitung zu fixiren; besprach hierauf die südlich davon an den Bau stoßende Terrasse, von der er nachzuweisen suchte, daß sie nicht an ihrer jetzt gewaltsam koupirten Nordseite, nach Analogie der an der Nordostecke des Heiligtums entdeckten Freitreppe, stufenförmig abgeschlossen war. Zur nördlichen Vorhalle übergehend stellte Redner das Vorhandensein einer bereits von früheren Forschern vermuteten Öffnung im Fußboden über den dort sichtbaren Felsmalen fest. Das Innere des Tempels betreffend, so wurde die zuerst von Bötticher behauptete Zweistöckigkeit desselben als technisch unerweislich konstatirt und die drei nebeneinander liegenden Räume als der Höhe nach ungeteilt angenommen. Wichtig war der Nachweis einer Öffnung im südlichsten Metakionion der durch Halbsäulen gegliederten Westwand des Tempels neben den drei seit Stuart und Revett bekannten Fenstern der mittleren Interkolumnien, wodurch eine Stelle der bekannten Bauinschrift des Erechtheion, die ausdrücklich von vier Öffnungen spricht, ihre Bestätigung erhält. Zum Schlusse berührte Redner die noch immer nicht

entschiedene Frage nach der Bestimmung und Benennung der Räume des Innern und suchte im Anschlusse an Michaelis den Standort des Athenabildes und seiner Bildnische im östlichen Gemache nachzuweisen. — Herr Hübner machte Mitteilung von einer wichtigen Ergänzung unserer Kenntnis des römischen Kastells von Deutz. Die Anlage einer Personenstation für die Bergisch-Märkische Staatseisenbahn vor dem Hotel Bellevue hat zur Aufdeckung eines beträchtlichen Teiles der westlichen Ufermauer des Kastells (mit einem Rundturm) geführt und damit die Rekonstruktion desselben nach dieser Seite hin sichergestellt. Dabei ist auch eine kleine Bronze, Herakles im Kampfe mit Hippolyte, von äußerst roher provinzialer Arbeit zum Vorschein gekommen. Die Mitteilung des Berichts der Eisenbahndirektion (mit Plan und Photographien) wird der Generalverwaltung der königl. Museen verdankt.

Zeitschriften.

Repertorium für Kunstwissenschaft. V. Bd. 1. Heft.

Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz, von J. R. Rahn. — Zur Geschichte des Strassburger Münsters: Der Vorgänger Erwins, von A. Schulte. — Der Tractat des Piero de' Franceschi über die fünf regelmässigen Körper, und Luca Pacioli, von Dr. Winterberg. — Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde, III: Italienische Schule, von J. E. Wessely. — Das jüngste Gericht in Millstadt, Frescogemälde zu Millstadt in Kärnthen, von R. v. Eitelberger. — Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde: Schloss Ambras in Tirol; Königl. Gemäldegalerie in Berlin; Museum Poldi-Pezzoli in Mailand; Nationalgalerie in Pest; Österr. Museum in Wien; Stefansdom in Wien; Das Altarbild von Joh. Scorel in Ober-Vellach in Kärnthen.

The Academy. No. 500.

The Dudley-Gallery', von C. Monkhouse. — Pictures of the sea at the Fine Art Society's.

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Wir übernahmen vom Düsseldorfer Radirclub den Verlag der

Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler.

Heft I—III. Folio. Preis in Cartonmappe pro Heft 20 Mark.

Inhaltsverzeichnis von

Heft I.

E. Bosch, Ich esse meine Suppe nicht.
H. Deiters, Der Fischer.
Prof. E. Dücker, An der Küste.
C. L. Fahrbach, Ein Feldweg.
C. Hoff, Traurige Erinnerung.
C. Irmer, Vorfrühling.
C. Jutz, Memento mori.
Chr. Kroener, Wildschweine an der Tränke.
J. Leisten, Der Handkuß.
G. Meißner, Windmühle.
F. Stegmann, In der Kapelle.
J. Willroider, Heranziehendes Gewitter.

Heft II.

E. Bosch, Sonntag-Nachmittag.
C. F. Deiker, Kämpfende Hirsche.
Prof. E. Dücker, Landschaft.
Th. v. Eckenbrecher, Am Bosporus.
Ph. Grotjohann, Verbotene Passage.
Chr. Kroener, Schweineheerde im Walde.
J. Leisten, Toast.
G. Meißner, Waldsee.
M. Volkhart, Grande promenade.
J. Willroider, Waldlandschaft.

Heft III.

E. Bosch, Concurrenz.
H. Deiters, Waldweg.
Th. v. Eckenbrecher, Marine.
Osc. Hoffmann, Esthländisch.
C. Irmer, Waldrand.
C. Jutz, Enten.
Chr. Kroener, Landschaft m. Weiden.
J. Leisten, Einkehr.
M. Volkhart, Audienz beim Bürgermeister.
J. Willroider, Weg in's Dorf.

Heft IV obiger Sammlung gelangt im Januar n. J. zur Ausgabe und wird 10 Radirungen von Bosch — Dahl — Hoffmann — Irmer — Jutz — Kroener — Leisten — Stegmann — Volkhart — Willroider enthalten. Von diesem Hefte sind auch Meisterdrucke zum Preise von 30 Mark zu haben.


Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung.

Verlag der Weidmann'schen Buchhandlung in Berlin.

Statistisches Handbuch
für
Kunst und Kunstgewerbe
im
Deutschen Reich

herausgegeben von Rudolf Springer.

Zweiter Jahrgang 1881.

In Leinwand gebunden 6 Mark.

Dieses bereits im zweiten Jahrgang vorliegende Handbuch ist keineswegs nur für die engeren Berufskreise, sondern auch für die Kunstliebhaber bestimmt. Es orientirt über alle Sammlungen, Akademien, Institute, Vereine, deren Einrichtung, Kunstziele, Personalbestand etc.

Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Friedrich Prellers Odyssee-Landschaften.

In Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'amour.

Mit einer Biographie des Künstlers. — Fol. eleg. cart. Preis: M. 4.50.

Diese Ausgabe kommt dem der Verlagshandlung wiederholt nahegebrachten Wunsche entgegen, eine Sonderpublication der in technisch vollendeten Holzschnitten wiedergegebenen classischen Preller'schen Odyssee-Landschaften zu veranstalten. Der überaus billige Preis wird das hochberühmte Werk deutscher Kunst, dem eine eingehende Biographie des Meisters als Einleitung dient, nunmehr den weitesten Kreisen erreichbar machen. (2)

Gratis und **franco** versende

Illustrirten Verlagskatalog

und bitte zu verlangen (9)

Berlin SW., Dessauerstr. 23.

H. Würtzburg, Verlag.

Zu verkaufen sind die ersten zwei Jahrgänge der „**Wiener Bauhütte**". 260 Blätter Autographieen mit Aufnahmen und Entwürfen in verschiedenen Stilrichtungen.

Einzelne Blätter etwas defekt.

Diese Autographieen kamen im Handel nie vor und sind für Bibliotheken von Kunstmuseen von grösstem Werte. Anerbieten sub **N. P.** Graz, Steiermark, poste restante.

Allgemeiner

Kunst-Ausstellungs-Kalender

pro **1882**

erscheint Anfangs Januar
bei **Gebrüder Wetsch,** München.

Mitteilungen über Kunstausstellungen, welche bis 15. Dezember einlaufen, finden noch Aufnahme und sind zu richten an die Redaktion d. K.-A.-Kal. von **Gebrüder Wetsch,** München, Schützen-Straße Nr. 5. (3)

Hierzu zwei Beilagen, 1. von Alphons Dürr in Leipzig, 2. von E. A. Seemann in Leipzig.



17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

22. December

V. V.

Nr. 10.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das neue Kunst-Ministerium in Frankreich.

Zu den ersten und bedeutsamsten Handlungen des Ministeriums Gambetta gehört die Creirung eines besonderen Ministeriums für die schönen Künste. Sie hat die Neuorganisation der bisher diesem Zweige der Verwaltung dienenden Abteilung des Unterrichtsministeriums zur Folge gehabt. Hiernach setzt sich das neue Ministerium aus folgenden vier Sektionen zusammen:

- dem Generalsekretariat,
- der Abteilung für die Kunst- und Zeichenschulen (direction de l'enseignement),
- der Abteilung für die Erhaltung der Kunstdenkmäler (direction de la conservation) und
- der Abteilung für neue Kunstschöpfungen (direction de la construction et de la décoration).

In das Ressort des Generalsekretariats fallen die Personalangelegenheiten, das Rechnungs- und Kassenwesen, die Materialverwaltung, überhaupt die gesamte Administration, sowie diejenigen allgemeinen Agenden, die weder dem Kabinet des Ministers selbst, noch auch einer der Spezialdirektionen vorbehalten sind.

Die Sektion für die Kunst- und Zeichenschulen umfaßt die Leitung und Überwachung:

1. des Zeichenunterrichtes an den Lehrer- und Lehrerinnenpräparandien (écoles normales), an den Volks- und Mittelschulen, an den Gemeindeschulen, an den sogen. Lyceen (entsprechend unseren Gymnasien und höheren Mädchenschulen), an den Kreis- und Departementsschulen;

2. des gesamten technischen Unterrichts an den Fachgewerbeschulen, als dem Conservatoire des arts et métiers, den Nationalmanufakturen (keramische Schule zu Sèvres und Gobelinsschule zu Paris), den Industrieschulen (écoles des arts et métiers), den Kunstgewerbeschulen und den gewerblichen Fortbildungsschulen (écoles d'arts décoratifs und écoles professionelles);

3. des höhern Kunstunterrichts an der Académie de France zu Rom, den nationalen Kunstschulen in der Provinz, den Musikkonservatorien und den Musik- und Theaterschulen, sowie die Oberleitung der in Paris und der Provinz vom Staate subventionirten Theater und musikalischen Aufführungen.

Der Abteilung für die Erhaltung der Kunstdenkmäler unterstehen:

1. die Nationalmuseen (Louvre, Luxembourg, Versailles, St. Germain), die Provinzial- und städtischen Museen, die Archive, die Nationalbibliothek, die Publikationen aller Art, die im Ressort der Kunst von Staatswegen unternommen oder durch Staatszuschuß und Subskription subventionirt werden, endlich die Kunstausstellungen;

2. die historischen Denkmäler, Kathedralen und Diöcesangebäude, das Inventar der Kunstschätze des Landes, das Inventar der Staatspaläste, insofern es von Kunstwert ist (le mobilier national), die Museen von Cluny (Kunstgewerbe) und vom Trocadero (historische Gipsabgußsammlung) und die auswärtigen Missionen und Expeditionen, die im Interesse der Kunst vom Staate veranstaltet werden.

Die Sektion für neue Kunstschöpfungen endlich umfaßt alle Bauherstellungen an öffentlichen Gebäuden und den Staatspalästen und die künstle-

rische Ausschmückung derselben, sowie der öffentlichen Plätze und Gartenanlagen in Paris und den Departements, die Bestellungen und Ankäufe von Kunstwerken und die Inscenirung öffentlicher Feste.

An diese Neuorganisirung knüpfen sich die folgenden Personalveränderungen: der Staatsrat Ad. Tétreau ist zum Generalsekretär, der Architekt Ferd. Dutert, bisher Inspektor des Zeichenunterrichts, zum Chef der Abteilung für die Kunst- und Zeichenschulen, und der Kunstschriftsteller Paul Mantz, bisher Sekretär im Ministerium des Innern, zum Vorstand der Sektion für die Erhaltung der Kunstdenkmäler ernannt worden. Der Chef für die vierte Abteilung ist noch nicht designirt. Dagegen sind zwei in letzter Zeit vakant gewordene Posten von „Inspecteurs des beaux-arts" neubesetzt, und zwar ist an Stelle des unlängst verstorbenen Schriftstellers Paul de St.-Victor, der durch seine Beiträge in französische Kunstblätter bekannte Kritiker und Sammler Phil. Burty, und an Stelle des zum Kustos der Louvregalerie beförderten Anatole Gruyer (Mitglied des Instituts und Verfasser von „Raphael et l'antiquité", „Raphael, peintre de portraits", „Les illustrations des écrits de Savonarole"), der durch seine von ihm selbst illustrirten Prachtwerke über Venedig, Florenz, und die erst jüngst erschienene Monographie über Rimini bekannte Charles Yriarte ernannt worden. Die Ernennung eines neuen Kustos für die Louvregalerie hängt wiederum mit der Trennung der Abteilung für Gemälde und jener für Handzeichnungen zusammen, indem der bisherige Chef beider, Vicomte Both de Tauzia, als erster und sein Assistent Mr. d'Eschavannes als zweiter Kustos an die letztere versetzt wurden.

Auch außer diesen blos administrativen Verfügungen hat der neue Minister Antonin Proust, früher jahrelang ständiger Berichterstatter der Kammer für das Kunstbudget, in seinem neuen Reiche die kräftigste Initiative ergriffen. Vor allem betreibt er die Sanktionirung des Gesetzes über die Veräußerung der Krondiamanten, um einen Gesetzentwurf über die Verwendung des Erlöses zur Errichtung eines „Dotationsfonds für die Neuanschaffungen der Nationalmuseen" einzubringen. Sodann hat er die Einwilligung des Präsidenten zur Abhaltung einer internationalen Kunstgewerbeausstellung nachgesucht, welche vom 1. Aug. bis 15. Nov. künftigen Jahres zu Paris stattfinden, jedoch aus Rücksicht für die kaum übersehbare und kaum mehr nutzbar zu machende Ausdehnung, die ein ähnliches Unternehmen annehmen müßte, wenn es alle Zweige des Kunstgewerbes umfaßte, sich auf Mobiliar, Muster und Drucke beschränken soll. Endlich hat er sein besonderes Interesse dem neuen Museum auf dem Trocadero zugewendet, das bekanntlich die größte und auf weitester Basis angelegte kunsthistorische Sammlung von Gipsabgüssen umfassen soll, natürlich mit besonderer Berücksichtigung der reichen Schätze des eigenen Landes, die bisher zu diesem Zweck kaum ausgebeutet wurden. Auf sein Drängen wird nun nach mehr als zweijährigen Vorbereitungen für die Verwirklichung dieses von Viollet-le-Duc angeregten Projektes mit Neujahr die erste Reihe von sieben Sälen eröffnet, worin ein Bild der figürlichen und architektonisch-dekorativen Skulptur Frankreichs im Mittelalter sich vor dem Beschauer entrollen wird. C. v. F.

Monumentale Plastik in Kassel.

Kassel, im Dezember 1881.

Obwohl der monumentalen Kunst, besonders der Plastik, nicht allzu oft Aufgaben bei uns gestellt werden, so hat doch auch sie im Laufe der letzten Jahre mannigfache Gelegenheit gehabt, sich zu bethätigen und zur Verschönerung unserer Stadt das Ihrige beizutragen. „Übung macht den Meister" — das gilt eben auch hier, und zwar nicht nur in Beziehung auf die Ausführung der Monumente, sondern auch was ihre Aufstellung betrifft, in welcher Hinsicht man hier nicht immer glücklich zu Werke gegangen ist. Als vor mehreren Jahren auch bei uns ein Kriegerdenkmal zur Erinnerung an das Jahr 1870 errichtet werden sollte, scheiterte die solide Ausführung ohne die Schuld des Künstlers an den knappen Geldmitteln. Wäre nicht jener glorreiche Krieg sich selbst ein monumentum aere perennius, so wäre schwerlich Aussicht vorhanden, daß sein Andenken durch sein hiesiges Monument der Nachwelt überliefert würde. Ein anderes, zu Ehren der unter französischer Fremdherrschaft gefallenen Hessen errichtetes patriotisches Denkmal, ein ruhender Löwe, ist schön und in gutem Material (Marmor) ausgeführt. Anstatt es aber an der Stätte der Erinnerung selbst aufzurichten, auf dem im weiten Umkreis durch landschaftliche und architektonische Scenerie schön begrenzten „Forst", wo jene Stätte bereits durch einen einfachen Denkstein und eine Eiche bezeichnet ist, hat man es, wie man sagt, wegen des besseren Schutzes, auf einem sehr engen, von hoher Vegetation rings umschlossenen Terrain in der sogenannten Vorau zwecklos und ohne Sang und Klang beigesetzt. Eine andere plastische Dekoration, die unseres „Kunsthauses", konnte wegen Ungunst der Verhältnisse nicht zur vollen Ausführung kommen. Als Krönung des hübschen, leider nur durch einen riesigen Nachbar etwas gedrückten Gebäudes waren Musengestalten (von Prof. Hassenpflug) projektirt, in deren Mitte eine Gruppe, Minerva, die schönen Künste beschützend, aufgestellt werden sollte.

Die Musen fanden sich auch ein, aber die Beschützerin ließ leider auf sich warten, wie ja das in unserem kalten Norden häufig zu geschehen pflegt. Das Haus sollte ursprünglich teils künstlerischen Zwecken dienen, teils ein allgemeiner Sammelpunkt für die geistigen Elemente der Stadt werden. Allein es wollte niemals recht gedeihen. „Den Mittelpunkt hätten wir", bemerkte damals nach Vollendung des Gebäudes ein Witzbold, „es fehlen nur die geistigen Elemente". Wenn man nun auch letzteres nicht ganz einräumen kann, so war es doch Thatsache, daß sich das Haus nicht rentirte und infolgedessen in den Besitz der Stadt überging, welche Schullokale hinein verlegte und oben darauf an Stelle der Minervagruppe ihr Wappen setzte. Hoffentlich soll hiermit zugleich angedeutet sein, daß die Musen auch unter diesem Zeichen, wenn nicht siegen, so doch beschützt werden sollen. Die Kunst selbst wird in dem Hause nur noch durch den Kunstverein repräsentirt, der seine permanente Ausstellung in einem zu diesem Zweck reservirten Oberlichtsaal abhält. Die Stadt selbst hat sich an der Förderung der Künste dadurch beteiligt, daß sie einem früheren verdienten Oberbürgermeister auf einem öffentlichen Platz ein Denkmal (Büste) errichten ließ. Nun eignen sich aber bekanntlich Büsten nicht gut für öffentliche Plätze und gehören in geschlossene oder halbgeschlossene Räume, und so ist, wiewohl die Büste an sich ein treffliches Werk ist, auch dieses Monument ein halb verfehltes. Zudem hatte man es mit einem Ziergärtchen und dem unvermeidlichen Gitter umgeben, so daß die ganze Anlage namentlich inmitten des Jahrmarktgewühls (sogen. Messe), welches sich jährlich zweimal hier abspielt, seltsam genug erscheint. Die Umgebung des Denkmals soll, wie man hört, demnächst in entsprechender Weise umgestaltet werden. Ein unserer Stadt zur Zierde gereichendes öffentliches Monument ist dagegen der neue Springbrunnen (Löwenbrunnen) am Ständeplatz, welcher von einem ungenannt sein wollenden Landsmann gestiftet und von Prof. Schneider hier im Renaissancestil ausgeführt worden ist. Vier Flußfiguren, welche den hervorragenden plastischen Schmuck des Brunnens bilden, sind von Echtermeier in Dresden modellirt. Da wir vielen anderen Städten gegenüber an monumentalen Brunnenanlagen sehr arm sind, obschon die nötige Wassermenge gewiß leicht zu beschaffen wäre, so wäre es wünschenswert, wenn in dieser Richtung noch mehr geleistet werden könnte. Es verdient daher auch Anerkennung, daß man damit umgeht, einen seither im sogen. Renthof befindlichen halb verfallenen Brunnen aus der Renaissancezeit zu restauriren und an geeigneter Stelle wieder aufzustellen. Nachdem wir in Beziehung auf eigentliche Standbilder lange Zeit von der Vergangenheit gezehrt haben (Denkmal Friedrichs II. von Nahl und das des Landgrafen Karl von Eggers) konzentriren sich gegenwärtig die monumentalen Bestrebungen unserer Stadt hauptsächlich auf Errichtung des Spohrdenkmals, welches, schon vor Jahren projektirt, nun endlich bald zur Aufstellung gelangen soll. Dasselbe wird in ganzer Figur in Bronze ausgeführt und ist von Hartzer in Berlin modellirt. Der Künstler hat Spohr an einem Notenpult stehend dargestellt, unter dem linken Arm die Geige, die Rechte erhoben wie zum Dirigiren. Letztere Bewegung giebt dem Ganzen etwas Unruhiges und ist auch ganz überflüssig. Daß Spohr nicht nur ein großer Künstler, sondern ein ebenso bedeutender Dirigent war, weiß man ja zur Genüge. Der, wie es scheint, nach guten Vorbildern modellirte Kopf erscheint, nach einer Photographie des Modells zu schließen, recht lebensvoll, die Figur an sich aber etwas zu schlank. Das Denkmal soll auf dem Opernplatz errichtet werden, und die Art und Weise seiner Aufstellung hat viel Kopfzerbrechen veranlaßt. Der Platz an sich eignet sich vortrefflich dazu, da er von beiden Seiten von Architektur symmetrisch begrenzt und nach hinten von einem palastartigen Privatgebäude älteren Stils abgeschlossen wird. Letzteres liegt etwas erhöht, und der Vorplatz desselben ist durch eine mit Urnen geschmückte Rampe nach dem tiefer liegenden Platz hin in schöner Weise abgeschlossen. Nun war es ursprünglich die Absicht, das Monument in die Mitte dieser Rampe zu stellen und es zugleich in Verbindung mit einem daselbst befindlichen Brunnen zu bringen. Bei der unlängst vorgenommenen Probeaufstellung zeigte es sich jedoch, daß dieser Standpunkt für das Monument viel zu hoch ist, und man hat daher beschlossen, dasselbe inmitten des Platzes selbst aufzustellen, woselbst seine Wirkung eine ungleich schönere sein wird. Letzterer Standpunkt bietet zugleich den Vorteil, daß die Rückseite des schönen Platzes, jenes Gebäude, welches mitsamt seiner Rampe ein einheitliches Ganze bildet und zugleich eine der wenigen ansehnlichen Privatarchitekturen unserer Stadt ist, unberührt bleibt. Hoffentlich wird auch dieses Monument bald Nachfolge finden, denn wir haben den Manen berühmter Mitbürger noch manche Schuld abzutragen. Vor allem würde zunächst den Gebrüdern Grimm, die so lange hier lebten und wirkten, ein würdiges Denkmal zu setzen sein. Was endlich noch die plastische Ausschmückung des Treppenhauses unserer neuen Bildergalerie betrifft, von welcher schon früher die Rede war, so sieht dieselbe durch Aufstellung von vier weiteren Länderstatuen ihrer Vollendung noch entgegen. Modellirt und in Marmor ausgeführt von unserem Landsmann Echtermeier in Dresden, werden dieselben Italien, Deutschland, die Niederlande und Spanien darstellen, während die Griechenland, Rom,

Frankreich und England repräsentirenden und gleichfalls als Personifikationen der Künste in diesen Ländern aufgefaßten Standbilder bereits früher dort aufgestellt wurden. Diese Meisterwerke haben mit Recht ungeteilte Anerkennung gefunden. An der Rückwand des Treppenhauses wurde inzwischen noch in einer Nische die von Karl Begas in Marmor ausgeführte Kolossalbüste unseres Kaisers aufgestellt. W.

Kunstlitteratur.

Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen von Friedrich Pecht. Dritte Reihe. Nördlingen, Beck. 1881. 379 S. 8.

Den beiden ersten Bänden von Biographien deutscher Künstler, welche Friedrich Pecht unter dem vorstehenden Titel veröffentlicht hat und welche wir den Lesern dieser Blätter vor geraumer Zeit angezeigt haben, läßt der vielgewandte Autor nun einen dritten folgen, worin er die Absicht ausspricht, seine fragmentarisch unternommene Arbeit zu einem „deutschen Vasari" zu gestalten. Aus diesem Grunde geht er einerseits auf drei Meister zurück, welche die moderne deutsche Kunstentwickelung eingeleitet haben: auf Raffael Mengs, Asmus Carstens und Daniel Chodowiecki, und behandelt andererseits einen noch jungen Künstler, der in der Vollkraft seines Schaffens steht und dessen Werk in der Folge wahrscheinlich noch mehr als eine Überraschung bieten wird: Gabriel Max. Dabei hat der Autor, nach seiner alten, höchst löblichen Gewohnheit, nicht unterlassen, die Objekte seiner Studien zu beaugenscheinigen und sie auszufragen; ja er bekennt, daß er das weitaus Beste, was sein neues Buch enthält, den von ihm geschilderten Künstlern verdankt. Der Wert des Quellenwerks, welchen Pecht seiner neuen Publikation mit um so größerem Recht vindicirt, als die meisten Essays derselben vor der Drucklegung der Revision den betreffenden Künstlern unterbreitet wurden, ist derselben auch ohne weiteres zuzugestehen; wir haben nur zu wünschen, daß es dem immer noch reise- und schreiblustigen Verfasser beschieden sein möchte, der Vasari seiner jüngeren Kunstgenossen für das ganze neunzehnte Jahrhundert zu werden.

Bezüglich der ersten drei Essays im besprochenen Bande, die Mengs, Carstens und Chodowiecki gewidmet sind, entwaffnet der Autor die Kritik von vornherein durch die Bemerkung, daß er nur Material für eine künftige Geschichte der modernen deutschen Kunst biete, aber nicht selber eine solche schreiben wolle. Wir finden denn auch in diesen drei Aufsätzen gar manche wertvolle Reminiscenz des Autors, in dessen Jugendzeit die Tradition über die erwähnten Künstler noch lebendig war; aber von seinen Urteilen möchten wir nur die wenigsten unterschreiben. Insbesondere scheint er uns den Einfluß von Mengs auf die deutsche Kunstentwickelung eben so sehr zu überschätzen, wie er die große Bedeutung von Carstens nicht genügend würdigt. Am anziehendsten ist der Aufsatz über Chodowiecki, von dem Menzel, der sich mit Stolz als sein Schüler bekennt, in einer geistvollen brieflichen Mitteilung an Pecht mit Recht bemerkt, daß Chodowiecki „in der ganzen heutigen Berliner Malerei mitkomponirt und mitzeichnet". Recht gelungen ist der ziemlich umfangreiche Essay über Führich, bei welchem dem Verfasser persönliche Erinnerungen und Mitteilungen des Sohnes dieses Meisters, des Herrn Lukas von Führich, zu statten kamen; wesentlich neues Material wird uns jedoch nicht geboten, umsoweniger, als der wertvolle Nachlaß des Meisters*) nicht berücksichtigt erscheint. Erfreulich ist für uns blos, daß Pecht diesem österreichischen Meister volle Gerechtigkeit und die verdiente Anerkennung widerfahren läßt, obgleich Führichs Standpunkt in der Kunst von den allerwenigsten deutschen Malern neuerer Zeit geteilt werden konnte.

Den Trägern der modernen Wiener Architektur: Ferstel, Hansen und Schmidt widmet der Autor sodann drei umfangreiche, auf Autopsie ihrer Bauten beruhende Aufsätze. Besonderen Wert haben in denselben die autobiographischen Mitteilungen, mit denen namentlich Schmidt nicht gekargt hat; auch ist Pecht den Wiener Architekten gegenüber weniger von dem Geiste des berühmten Schillerschen Distichons über das vermeinte Wiener Phäakentum befangen als sonst in seinen Äußerungen über Wiener Kunst. Dennoch entfährt ihm bei Besprechung des großen Saales in Hansens Musikvereinsgebäude die Bemerkung, daß derselbe „von jener Überladung nicht ganz frei zu sprechen sei, die mehr auf ein Demimondepublikum von Bankiers und galanten Damen als auf eine wahrhaft vornehme Gesellschaft berechnet erscheint". Der Autor scheint von seiner Jugendzeit her jene Vorliebe für die stereotype Saaldekoration in Weiß, Gold und Rot bewahrt zu haben, mit welcher man selbst bei den modernsten deutschen Saalbauten noch nicht gebrochen hat, und es hat ihm offenbar das Verständnis für die von Hansen mit eminentem Farbensinn glänzend gelöste Aufgabe gefehlt, einen Saal zu dekoriren, der bei künstlicher Beleuch-

*) Die Hauptwerke aus Führichs Nachlaß sind inzwischen publizirt worden, und zwar, wie die Leser bereits wissen, die „Legende vom heiligen Wendelin" von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, ferner das „Leben Mariä", ein Cyklus von 25 Blättern, herausgegeben in Lichtdrucken von Gebr. Benziger in Einsiedeln. Alphons Dürr in Leipzig besitzt einen Cyklus „Aus dem Leben", bestehend aus einem Titelblatt und elf Scenen in kleinem Quartformat, welcher ebenfalls zur Publikation gelangen soll.

tung nicht minder zu wirken hat als bei dunklem Tageslicht. Vollends absurd — wir haben keine mildere Bezeichnung — ist Pechts Polemik gegen den griechischen Stil in Hansens Parlamentsgebäude. Wenn die Frage des Autors, was die Vertreter der Slowaken, Czechen und Polen, ja selbst die hochcivilisirten Deutschösterreicher mit den Zeitgenossen des Perikles gemein haben, im Hinblick auf den Bau des österreichischen Parlamentsgebäudes irgend eine Berechtigung hätte, dann wäre ja die Anwendung aller alten Baustile auf moderne Bauwerke allgemein ausgeschlossen, und das heutige München hätte überhaupt keine Existenzberechtigung. Denn auch die Wiege der Nachkommen der Bajuvaren, Franken und sonstigen Völkerschaften, welche seit der Zeit der Vökerwanderung in dem Lande zwischen dem Bodensee, der Donau und dem Inn hausen, hat nicht im Schatten der Akropolis von Athen gestanden und der schwarze Busch am bayerischen Raupenhelm erinnert nur schwach an die Helmzier griechischer Krieger. An solchen unbedachten Bemerkungen bewahrheitet sich die Richtigkeit des eigenen Eingeständnisses unseres Autors, daß „man sich nicht so leicht aus einem hitzigen Journalisten zum Biographen, geschweige zum Geschichtsschreiber bildet". Am interessantesten und an treffenden Urteilen reichsten ist der Essay über Schmidt, der zwar wenig Neues bietet, aber das Bekannte und wiederholt Auseinandergesetzte übersichtlich und mit wohlthuender Wärme zusammenfaßt.

Treffend und mit angemessener Objektivität beurteilt Pecht das Wirken Piloty's als Lehrers wie als produzirenden Künstlers; auch sein Essay über den genialen Gabriel Max läßt nur wenig zu wünschen übrig. Allenfalls mag man über die Bemerkung lächeln, daß das Wiener Leben mit seinem „heiteren Leichtsinn(!)" eine so tiefe und philosophisch grübelnde Natur wie die von Gabriel Max nicht befriedigen konnte und daß er deshalb nach — München zog. Als echter deutscher Kleinstädter, der selbst durch häufigen und längeren Aufenhalt in Weltstädten sich nicht hat zum Großstädter umwandeln lassen können, scheint Pecht gar nicht zu wissen, daß man nirgends isolirter, von der Umgebung unberührter leben kann als gerade in den allergrößten Städten, welche den philosophischen Kopf zudem durch die Fülle und Mannigfaltigkeit des sich aufdrängenden Beobachtungsmateriales anziehen. Und was den „heitern Leichtsinn" des Wiener Lebens anbelangt, so möge Pecht es sich gesagt sein lassen, daß für uns und für viele andere geistige Arbeiter in den anscheinend heitersten Städten, in Wien wie in Paris, eine stattliche Reihe von Arbeitsstunden zu einer Zeit wieder beginnt, wo alle Welt in München sich schon längst an den Kneiptisch gesetzt hat. Den stattlichen Band beschließen vier Essays über Bendemann, Karl Friedrich Lessing, Andreas Achenbach und Benjamin Vautier, welche mitunter bisher unbekannte Daten bringen und von denen der letzterwähnte als eine der gerundetsten und ansprechendsten Arbeiten Pechts bezeichnet werden kann.

Oskar Berggruen.

---

* **„Bibliothèque internationale de l'Art".** Unter diesem Titel giebt Eugen Müntz in Paris eine bemerkenswerte Sammlung von Monographien aus dem Gebiete der Kunstforschung alter und neuer Zeit heraus, zu deren Abfassung sich eine Reihe von hervorragenden französischen, englischen, amerikanischen, russischen und italienischen Autoren vereinigt haben. Deutsche finden sich in dem Prospekt der ersten Serie nicht aufgeführt. Die Werke sollen teils biographischen, teils sonstigen fachlichen Inhalts sein. Bonnaffé und Müntz eröffnen den Reigen, ersterer mit einer Monographie über die Amateurs des alten Frankreich und den Surintendanten Foucquet, letzterer mit einer Darstellung der Vorläufer der Renaissance, welche uns vorliegt. Von den übrigen, an der ersten Serie beteiligten Autoren nennen wir Milanesi (Michelangelo's Korrespondenz), Perkins (Ghiberti) und Darcel (Geschichte der Gobelins). Die Werke erscheinen in Groß-Quart, mit reicher typographischer und artistischer Ausstattung.

Sammlungen und Ausstellungen.

Münster. Der Westfälische Kunstverein beabsichtigt nach den günstigen Erfolgen des diesjährigen ersten Versuches auch für 1882 und ferner eine Wanderausstellung in der Provinz, zunächst, außer in Münster, in Dortmund (April), Bielefeld (Mai) und Minden (Juni) eintreten zu lassen. Je weniger nach dieser Seite bis jetzt in der Provinz Westfalen geschehen, umsomehr wünschen wir dem Unternehmen besten Fortgang.

B. **Stuttgart.** Im Lokal des Württembergischen Kunstvereins waren unlängst mehrere Aquarelle von Henry Reck ausgestellt, die durch die frische Unmittelbarkeit der Auffassung und die seltene Naturwahrheit verdientes Aufsehen erregten. Es waren teils Landschaften, teils Interieurs, oft ganz unbedeutende Motive, aber alle, sowohl die ausgeführten als auch die nur skizzirten von fesselndem Reiz. Der Künstler war früher Architekt, hat lange in Amerika gelebt, und ist jetzt von Paris, wo er seine malerischen Studien gemacht, hierher gekommen, um fernerhin den Sommer hier, den Winter in Paris zuzubringen. — Auch in der permanenten Ausstellung von Herdtle & Peters waren interessante Aquarelle des Wieners Th. Ethofer ausgestellt, der von Rom herübergekommen ist, wo er die Blätter nach der Natur gemalt hat. Meistens nur einzelne Figuren, aber echte Charaktertypen darstellend, erregen dieselben durch die meisterhafte Individualisirung und die virtuose koloristische Ausführung in hohem Maße unser Interesse. Ethofer, der sich nur vorübergehend hier aufhält, hat ein großes Ölbild in Arbeit, welches die Erhebung des Fürstbischofs von Olmütz, Landgrafen Friedrich Egon von Fürstenberg, zum Kardinal darstellt, ein Cermonienbild, das indes wegen der vielen Porträts, der Pracht der Kostüme und des vollen Glanzes, den die katholische Kirche bei solchen Gelegenheiten entwickelt, auch für die künstlerische Darstellung dankbar erscheint.

Vermischte Nachrichten.

F. O. S. **Die Freilegung des Pantheon,** mit welcher schon vor 70 Jahren auf Vorschlag der Akademie von San Luca unter dem damaligen Vorsitze Canova's begonnen und die unter dem Pontifikate Pius IX. zwar weitergeführt, wegen der vielerlei sich entgegenstellenden Schwierigkeiten aber wieder eingestellt wurde, ist, dank der energischen Fürsorge des Ministers Baccelli nun soweit gediehen, daß die an die hintere Seite des Rundbaues sich anlehnenden Häuser bis auf den nach S. Maria sopra Minerva zuliegenden Teil, der erst

kürzlich für 415 000 Lire angekauft werden mußte, verschwunden sind. Wenn auch diese letzten störenden Anbauten beseitigt sind, so wird sich Gelegenheit finden lassen, auf die Ausgrabungen, das dabei Gefundene wie auf die inzwischen aufgetauchten Meinungsdifferenzen bezüglich der ursprünglichen Bestimmung des Pantheon u. s. w. etwas ausführlicher zurückzukommen.

z. **Kassel.** Der Artikel „Zur kunstgewerblichen Thätigkeit in Hessen" in Nr. 45 der Kunst-Chronik v. J. hat in der hiesigen Presse noch mehrseitige Besprechungen zur Folge gehabt und somit seinen Zweck, eine erneute Anregung in dieser Richtung zu geben, erreicht. Wenn dabei von einer Seite betont wurde, daß seit 1. Nov. d. J. an der gewerblichen Zeichenschule eine Fachschule für Dekorationsmaler bestehe und somit die Klage über den Mangel an Fachschulen unbegründet sei, so ist dagegen zu bemerken, daß in obigem, bereits zu Anfang Oktober erschienenen Artikel der Kunst-Chronik doch füglich nicht von einer Fachschule die Rede sein konnte, welche erst am 1. Nov. ins Leben trat. Auch war dort besonders eine Fachschule für Thonwarenindustrie gemeint, die bekanntlich bei uns heimisch ist, sich aber noch im primitivsten Zustande befindet. Im Übrigen war es ganz und gar nicht die Tendenz jenes Artikels, den verdienstlichen Leistungen der gewerblichen Zeichenschule irgendwie zu nahe zu treten. Es sollten vielmehr darin nur diejenigen Anstalten in Kürze aufgeführt werden, an welchen der kunstgewerbliche Unterricht bezw. Zeichenunterricht vertreten ist und in dieser Richtung können nach unserer Auffassung beide Anstalten, sowohl die Akademie der bildenden Künste als auch die gewerbliche Zeichenschule, je nach Maßgabe ihrer Kräfte und Ziele eine segensreiche Thätigkeit entwickeln.

F. O. S. **Monument für den General Alfonso La Marmora in Turin.** Der Gedanke, ihrem verstorbenen Mitbürger ein Monument zu errichten, wurde seitens der Gemeindevertretung der Stadt Turin schon im Januar 1878 gefaßt und zu diesem Zweck 20 000 Lire votirt; eine darauf eröffnete öffentliche Subskription ergab die Summe von 40 078 Lire. Der Neffe und Erbe des Generals, der Marchese Tommasso La Marmora hat nunmehr, von dem Wunsche ausgehend, daß das Andenken seines Blutsverwandten durch ein würdiges Denkmal geehrt werde, dem Munizipium den Vorschlag gemacht, daß er aus eigenen Mitteln die zur Ausführung des Werkes fehlende Summe zusetzen wolle, und sich dabei nur die freie Wahl der ausführenden Kräfte vorbehalten, welche gemäß der von Prof. Conte Stanislao Grimaldi gefertigten Skizze eine Reiterstatue in doppelter Lebensgröße, in Bronze, auf einem entsprechenden Piedestal herstellen sollen. Dieser Vorschlag ist von den städtischen Behörden acceptirt und zur Aufstellung die Piazza Maria Teresa ausersehen.

B. **Professor Donndorf in Stuttgart** hat jüngst das Modell zu dem Burschenschaftsdenkmal vollendet, welches in doppelter Größe in weißem Marmor für Jena ausgeführt wird. Es zeigt einen Jüngling in deutschem Rock und Federbarett, welcher mit der linken Hand das Schwert an die Brust drückt und mit der rechten die deutsche Fahne begeistert emporhält, während der Kopf ebenfalls aufwärts gerichtet ist. An dem Postament sollen die Reliefporträts der Stifter der Burschenschaft angebracht werden. Auch das Standbild Johann Sebastian Bachs für Eisenach, welches Donndorf übernommen hat, beschäftigt ihn eifrig. Einige rühmenswerte Medaillonporträts von ihm sind gleichfalls namhaft zu machen, von denen eins den früh gestorbenen Komponisten Franz von Holstein und ein anderes den interessanten Kopf des alten Friedrich Preller darstellt. Der Auftrag auf eine Kolossalbüste Goethe's für Karlsbad brachte dem Künstler die Erfüllung eines längst gehegten Wunsches. Der große Brunnen mit der schönen Gruppe der Caritas, den Donndorf vor einigen Monaten für New York vollendete, ist dort auf Union-Square am 27. Oktober d. J. feierlich enthüllt worden und hat solchen Beifall gefunden, daß dem Meister nachträglich noch die Summe von tausend Dollars als Zeichen der Anerkennung zugesandt wurde.

* Cesare Sighinolfi ist der Schöpfer des Monuments, welches vor kurzem in Florenz, auf dem neuen englischen Kirchhof vor der Porta Romana der Nichte Varnhagens, Ludmilla Assing, errichtet worden ist. Auf einem weißen Marmorpiedestal von einfacher edler Form ruht die Büste, ein wohlgelungenes, anerkennenswertes Werk. Obgleich der Künstler die Verstorbene nur flüchtig im Leben gesehen hatte, und ihm nichts als eine kleine Photographie zur Verfügung stand, läßt die Ähnlichkeit — von der etwas zu großen Fülle der unteren Teile des Gesichts abgesehen — fast nichts zu wünschen übrig. Vor allem bekundet sich aber der echte Künstler in dem Leben, das er dem Stein mitzuteilen verstanden hat, in der edeln, idealen Auffassung, unbeschadet des charakteristischen Ausdrucks. Die technische Ausführung ist vorzüglich, und in der Behandlung der Kleidung — wenn diese für unsern Maßstab auch etwas zu gesucht und modisch ist, — zeigt sich eine lobenswerte Mäßigung im Vergleich zu der leeren Bravour, die uns in vielen technisch vollendeten Werken der modernen italienischen Bildhauer so störend berührt.

Vom Kunstmarkt.

Kupferstichauktion von H. G. Gutekunst in Stuttgart vom 24. November. Aus der Preisliste ersehen wir, daß gute und seltene Blätter besonders von Dürer gesucht und mit guten Preisen bezahlt werden. Wir heben einige der bemerkenswertesten hervor:

Nr.		Mark.
27.	Altorfer, die Synagoge, B. 63	125
33.	Androuet du Cerceau, 14 Bl. Vasen	105
37.	Monogrammist W. Sakramentshäuschen	300
48.	Vorlegeblatt für Damensteine	105
52.	Christus am Kreuz. Anonym	112
55.	Sitzender Mann. Anonym, ital.	800
63.	Hans Baldung. Maria. B. 67	285
103.	H. S. Beham. Liebespaare. B. 212. I.	156
124.	F. Bol. Die Frau mit der Birne. B. 14.	110
150.	H. Brosamer. Der Lautenspieler. B. 17	185
203.	L. Kranach. Passional. P. 161	133
216.	A. Dürer. Adam u. Eva. B. 1	420
217.	—— Geburt Christi. B. 2	251
218.	—— Die Passion. B. 3—18	721
220.	—— Der Schmerzensmann. B. 20	261
221.	—— Ecce homo. B. 21	100
223.	—— Der verlorene Sohn. B. 28	110
224.	—— Maria. B. 29	210
225.	—— do. B. 30	1050
226.	—— do. B. 31	176
227.	—— do. B. 32	125
230.	—— do. B. 34	170
231.	—— do. B. 35	126
235.	—— do. B. 38	200
236.	—— do. B. 39	117
237.	—— do. B. 40	146
238.	—— do. B. 41	121
239.	—— do. B. 42	720
247.	—— S. Georg. B. 53	146
248.	—— do. B. 54	355
251.	—— S. Eustachius. B. 57	271
252.	—— S. Anton. B. 58	160
253.	—— S. Hieronym. B. 61	230
254.	—— Drei Genien. B. 66	171
257.	—— Apollo u. Diana. B. 68	185
258.	—— Satyrfamilie. B. 69	260
266.	—— Der Traum. B. 76	382
267.	—— Fortuna. B. 77	450
269.	—— Gerechtigkeit. B. 79	286
274.	—— Der Orientale. B. 85	222
282.	—— Liebeserklärung. B. 93	231
288.	—— Ritter, Tod und Teufel. B. 99	351
290.	—— Wappen mit dem Hahn. B. 100	215
291.	—— Wappen mit dem Totenkopf. B. 101	285
300.	—— Drei Holzschnittfolgen	1060
340.	—— Tod und Soldat. Holzschn. B. 132	120
366.	Fogolino. Nackter Mann	1800
367.	Francia. Die Schutzheiligen. B. 1	500
374.	Glockendon. Wappen. B. 32	280
437.	Lukas von Leyden. Maria. B. 84	335
441.	—— Saulus. B. 107	430

Nr.		Mark
443.	Lukas von Leyden. Heil. Georg. B. 121	430
447.	—— Virgil. B. 130	520
454.	—— Milchfrau. B. 158	380
513.	Nielle. Urteil des Paris	240
514.	—— Arion	235
539.	Marc-Anton. Gott Vater. B. 7	341
542.	—— Kleopatra. B. 199	460
545.	—— Zwei Männer. B. 230	565
547.	—— Weinlese. B. 306	431
549.	—— Der Greis. B. 183	500
557.	Robetta. Herkules	351
559.	Prinz Rupert. Junger Krieger	412
577.	Schongauer. Verkündigung. B. 3	2060
578.	—— Geburt Christi. B. 4	1210
579.	—— Kreuztragung. B. 21	600
582.	—— S. Laurentius. B. 56	475
886.	St. Aubin. Konzert und Ball	461

Wy. Aus dem Preisverzeichnis der in der Auktion Amsler bei C. G. Börner in Leipzig am 28. November versteigerten Ornamentstiche notiren wir nachstehende Ergebnisse:

Nr.		Mark
21—38.	Anonyme gepunzte Goldschmiedblätter	1620
147.	Th. de Bry. Alphabet	245
167.	A. Dürer. Wappen mit dem Totenkopf	155
177.	P. Flindt. Prachtpokal	160
178.	—— do.	126
179.	—— do.	119
180.	—— do.	110
185.	P. Flötner. Ornamentfüllungen	120
237.	L. Kilian. Alphabet	106
273.	B. Marchant (?). Goldschmiedornamente	120
276.	Meister vom J. 1551. Deckelpokal	140
277.	—— Prachtkanne	101
301.	D. Mignot. Juwelengehänge	160
302.	—— do.	120
307.	B. Moncornet. Goldschmiedornamente	180
315.	Nielle. Laubwerk. Duch. 354	320
425.	Virg. Solis. Vasen. B. 524	108
433.	—— Wappenbüchlein. B. 557	135

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Blümner, H., Laakoon-Studien. I. Heft: Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. 8. VI u. 91 S. Freiburg i. B. & Tübingen, Akadem. Verlagsbuchh. v. J. C. B. Mohr. Mk. 2. —

Curtius, Ernst, Altertum und Gegenwart. Gesammelte Reden und Vorträge. II. Band. 8. VIII u. 347 S. Berlin, Wilh. Hertz.

Eggers, Friedrich und Karl, Christian Daniel Rauch. III. Band, 1. Hälfte. Lex.-8. XIII u. 250 S. Berlin, C. Duncker's Verlag. Mk. 5. —.

Farrar, C. S., Art Topics. A Typical and biographical History of Sculpture, Painting, and Architecture. 12. Chicago. (Berlin, W. H. Kühl.) 6 sh.

Millet, J. F., Twenty Etchings and Woodcuts reproduced in facsimile, and a biographical notice, by W. E. Henley. 4. (Berlin, W. H. Kühl.) 21 sh.

Robertson, J. F., The great Painters of Christendom from Cimabue to Wilkie. New Ed. 4. With Illustr. (Berlin, W. H. Kühl.) 21 sh.

Seibt, G. K. Wilh., Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte I: Hans Sebald Beham und seine Zeit. Deutsche Trinkgläser des 16. und 17. Jahrhunderts. gr.-8. 64 S. Frankfurt a. M., H. Keller. Mk. 1. —.

Wackernagel, Rudolf, Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters; herausgegeben vom Basler Münsterbauverein. I: Die Restauration von 1597. 8. 39 S. Basel, Bruno Schwabe. Mk. —. 80 Pf.

Weiss, Hermann, Kostümkunde. I. Bd.: Geschichte der Tracht und des Geräts der Völker des Altertums. Zweite Auflage. 8. XLI u. 603 S. mit 8 lithograph. Tafeln. Stuttgart, Ebner & Seubert. Mk. 16. —.

Wolf, Achille, Der bauliche Komfort des Wohnhauses mittlerer nördlicher Breiten, sein Wesen und die baulichen Mittel zu seiner Verbreitung. Lex.-8. IV u. 212 S. Prag, H. Dominicus. Mk. 4.40.

Kataloge.

Joh. Alt in Frankfurt a. M.: Antiquarischer Lagerkatalog Nr. 1. Architektur, Kunstgeschichte, Kunstgewerbe, Prachtwerke u. dergl.

Zeitschriften.

L'Art. No. 362 u. 363.
Benozzo Gozzoli à San Gimignano, von M. Faucon. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La bibliothèque internationale de l'art. (Mit Abbild.) — Fragments biographiques sur François del Sarte, von A. Arnaud. — La résidence d'un patricien milanais au commencement du XVIe siècle, von G. Mongeri. (Mit Abbild.) — Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques, von Alph. Wauters. — Gustave Courbet: Un enterrement à Ornans, von E. Véron. (Mit Abbild.) — La résidence d'un patricien milanais au commencement du XVIe siècle: Casa Ponti, von G. Mongeri. (Mit Abbild.) — Une cheminée à Morlaix, eau-forte de Drouot. (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. VII. Bd. 4. Heft.
Der Altar St. Johann des Täufers in der St. Florianskirche zu Krakau, von Th. Zebrawski. (Mit Abbild.) — Die Münzenfunde bei Lauterach (Vorarlberg), von S. Jenny. (Mit Abbild.) — Grabsteine der christlichen Zeit zu Friesach in Kärnten, von L. v. Beck-Widmanstetter. — Die Sammlung des Schlosses Lustthal bei Laibach, von A. L. v. Ebengreuth. — Studien über Steinmetzzeichen, von F. Rziha. (Mit Abbild.) — Die Pluviale-Agraffen des Toison-Messornates, von E. Freih. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Die römische Tauernstrasse, von E. Richter. — Über den Dom zu Parenzo, von H. Freih. v. Ferstel. — Reisenotizen über Denkmale in Steiermark und Kärnten, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Zur Erforschung der Schwazer Kreuzganggemälde, von A. Ilg. — Kleine archäologische Erforschungen aus Nieder-Österreich, von J. Newald. — Über Archive in Nieder-Österreich, von P. A. Dungel. — Notizen. (Mit Abbild.)

The Portfolio. No. 144.
Oaks in Sherwood Forest, etched by R. S. Chattock. (Mit Abbild.) — The amazons in Greek art von S. Colvin. (Mit Abbild.) — Illustrations of Lancashire, von L. Grindon. (Mit Abbild.) — The rood-screen of St. Étienne du Mont, drawn and etched by A. Toussaint. (Mit Abbild.) — The elements of beauty in ships and boats, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Pietro Ghezzi, von L. Fagan. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 22.
Peinture d'histoire et de paysage, von H. Jouin. — Salon de Lille.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Die Verkündigung Mariae als Rechtsgeschäft, von Dr. Hach. — Asmus Jakob Carstens, von D. Schnittgen. — Zur Geschichte der christlichen Grabschriften, von Dekan Engelhardt.

The Academy. No. 501.
The archaeological collections and museums of Oxford, von E. Fortnum. — The two water-colour exhibitions, von Fr. Wedmore.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 11.
Beiträge aus dem germanischen Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Zur Geschichte der deutschen Glasmalerei, von M. Heyne.

Deutsche Bauzeitung. No. 94—99.
Brüggemanns Altarschrein in der Domkirche zu Schleswig und die niedersächsische Kunstschule. — Das Münster zu Freiburg i. Br. (Mit Abbild.) — Das neue Theater in Oldenburg. (Mit Abbild.) — Förderung des technischen Unterrichts und der technischen Lehranstalten in England. — Das Rathaus zu Kalau. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 294.
Maurice Cottier †, von L. Gonse. — Les antiques de l'Ermitage impérial à St.-Pétersbourg, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Collections de M. Spitzer: céramique française, von Ed. Garnier. (Mit Abbild.) — Les fouilles de M. de Sarzec en Mésopotamie: antiquités chaldéennes, von J. Menant. (Mit Abbild.) — Guiffrey, Antoine van Dyck, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Giraud, Les arts du métal et les livres qu'on ne fait pas, von L. Falize. (Mit Abbild.) — Havard, L'art à travers les moeurs, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Rambert et Robert, Les oiseaux dans la nature, von L. Gonse. (Mit Abbild.)

Zur Eröffnung des Königl. Gewerbe-Museums in Berlin ist in meinem Verlage erschienen:

Das Kunstbuch des Peter Flötner,

Zeichners, Bildhauers und Formenschneiders von Nürnberg, gestorben im Jahre 1546.

Enthält vierzig Blätter mit allerlei Zierrat für Malerei, eingelegte, tauschierte und geätzte Arbeit.

Nach den Originalen im Besitz der Königlich Preussischen Kunstsammlungen neu herausgegeben.

Dem im Jahre „1549 bey Rudolff Wyssenbach, Formschnyder zu Zürych" gedrucktem Original getreu nachgebildet. 40 Tafeln auf geschöpftem Papier, hoch 4⁰, eleg. broschiert in antik gemustertem Umschlag. Preis 10 Mark.

Rud. Schuster, Kunstverlag, **Berlin.**

H. G. Gutekunst's Kunstlager-Katalog Nr. 10.

Katalog einer reichhaltigen Auswahl der schönsten Grabstichel- u. Schabkunst-Blätter des 18. u. 19. Jahrhunderts mit und vor der Schrift mit beigesetzten Baar-Preisen. (2)

Gratis auf Verlangen.

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung.
Olgastrasse 1 b., Stuttgart.

Schönstes Festgeschenk:

Die Bibel in Bildern

von

Julius Schnorr von Carolsfeld.

240 Blatt in Holzschnitt.

In Carton (die Blätter einzeln) M. 30. —. In Leinwand M. 42. — und Leder M. 47. —

☛ Die Prachtausgabe desselben Werkes 1879/80 in nur 500 Exemplaren von den Holzstöcken gedruckt auf prachtvollem Papier, jedes Bild mit Randeinfassung kostet: In Leinwandmappe 80 M., in Leder m. G. gebunden 105 M.

(Zeichnung zur Einbanddecke von Prof. Theyer in Wien.) (4)

Verlag von **Georg Wigand** in Leipzig.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,
Leipzig, Querstrasse 2, I.

Offizieller Vertreter der photographischen Häuser **Ad. Braun & Co. in Dornach und Giac. e figlio Brogi in Florenz,** mit vollständigen Musterbüchern, die gern zur Durchsicht übersandt werden. Schnellste Besorgung von Photographien aus allen übrigen bedeutenden Häusern des In- und Auslandes zu

Original-Preisen.



☛ Kataloge umgehend. ☚ (5)

Bücher-Einkauf.

Grössere und kleinere Bibliotheken, sowie einzelne gute Werke kauft stets zu höchsten Preisen (10)

L. M. Glogau Sohn,
Hamburg, 23, gr. Burstah.

Antiquar **Kerler** in **Ulm** kauft
Naglers Künstler-Lexikon. (7)

Vor kurzem erschien:

Pflanzenformen

im Dienste der bildenden Künste

von **Franz Woenig.**

Mit 130 Holzschn.-Illustr. — Preis 1 *M* 20 *Pf.*

Warm empfohlen u. A. von dem Oeffentl. Börsenbl., Leipz. Tageblatt, Rombergs Zeitschr. f. p. Baukunst, Baugewerks-Ztg., Europa, Leipz. Intelligenzbl. etc. (5)

Verlag von **P. Ehrlich** in Leipzig.

Für Kupferstichsammler.

Soeben ist erschienen:

MANUEL
DE
L'AMATEUR D'ESTAMPES
PAR
M. EUGÈNE DUTUIT.

vol. IV.

Écoles flammande et hollandaise.

Tome I.

pet. in-4. cart. avec gravures Fr. 28. —. = M. 22. 40. franco.

R. Schultz & Cie.,
15 Judengasse,
Strassburg i/E. (5)

Werke über Kunst,

Bibliotheken jeden Genre's u. einzelne gute Werke kaufen wir stets gegen Kasse. Antiqu. Cataloge uns. Bücherlagers gratis. (5)

S. Glogau & Co., Leipzig, Neumarkt 19.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Silhouetten
zu
Gregorovius' „Euphorion"
von
Marie Rehsener.

12 Folio-Tafeln. In Mappe. 6 M.

Ein gewiss auf jedem Weihnachtstisch willkommenes neues Kunstwerk, das alle Hauptscenen aus Gregorovius' beliebtem idyllischen Epos „Euphorion" in graziös entworfenen Schattenrissen vorführt.

Studien für Künstler.

Photographische Aktaufnahmen aller Art, männliche, weibliche, Kinder, Volkstypen, Costüme, Thiere versendet zur Auswahl in fertigen Blättern (Kabinetformat) oder auch in Musterbüchern (5)

Leipzig, **Hugo Grosser,**
Querstraße 2, I. Kunsthandlung.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke &c.), mit 4 Photographien nach Meyer-Bremen, Rembrandt, Grützner, Rubens ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen (10)

G. Eichler's

Plastische Kunstanstalt und Gipsgiesserei,
Berlin W., jetzt: 27 Behrenstr. 27.

Vollständige von Stoschische Dactyliothek, nach Winckelmann's Katalog geordnet. (6)

Ausführliche Kataloge franco.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier broch. 27 M.; eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt geb. 45 Mark; Fol.-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 60 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

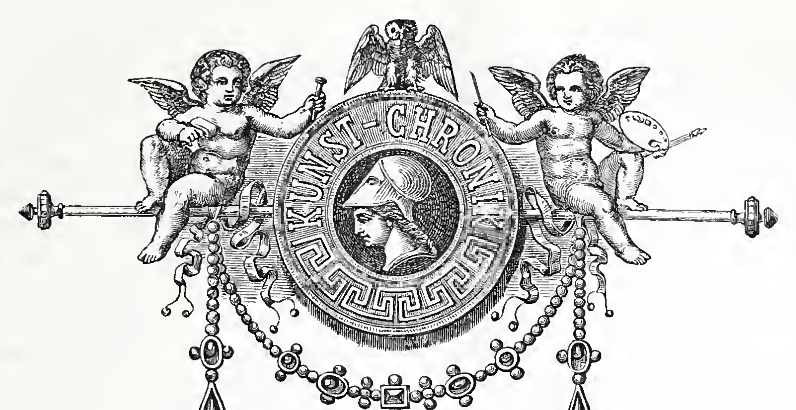
Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. December



Nr. 11.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1881.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die jüngsten Erwerbungen der Nationalmuseen Frankreichs.

Der Unterstaatssekretär Edmont Turquet erstattete kurz vor der Demission des Ministeriums Ferry diesem, als Minister des Unterrichts und der schönen Künste, Bericht über jene Erwerbungen der Nationalmuseen des Louvre, des Luxembourg, von Versailles und St. Germain, welche seit seinem Amtsantritt, dem 1. März 1879, bis zum 1. Juli 1881 stattgefunden haben. Im Eingange desselben erwähnt Turquet einer von ihm eingeführten, nachahmenswerten Neuerung, der zu Folge jede Neuanschaffung, ob nun Geschenk oder Kauf, ehe sie der entsprechenden Abteilung der betreffenden Sammlung einverleibt wird, drei Monate lang in einem eigens hierzu bestimmten Saale des Louvre, einem der Säle des in die übrigen Sammlungen verteilten ehemaligen „Musée des souverains", zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt wird. Hierdurch wird nicht blos die Aufmerksamkeit in wirksamerer Weise auf die Neuerwerbungen gelenkt, sondern auch speziell dem Pariser Publikum Gelegenheit geboten, über den Zuwachs der auswärtigen Sammlungen sich auf die bequemste Art auf dem Laufenden zu erhalten.

Was nun zunächst den Louvre und zwar die Abteilung der Gemälde und Handzeichnungen betrifft, so flossen dieser in dem genannten Zeitraume durch Schenkung und Vermächtnis 15 Gemälde von französischen (7), niederländischen (3) und englischen (5) Meistern, 6 Miniaturporträts französischer Künstler, darunter 4 von J. B. Isabey, dem Miniaturisten par excellence des napoleonischen Zeitalters, und 22 Handzeichnungen zu, von denen die Mehrzahl Porträtskizzen französischer Maler vom Beginne des Jahrhunderts, aber auch eine Studie Raffaels, der erste Gedanke zur Belle Jardinière, aus dem Nachlasse des unlängst verstorbenen Malers und Kunstsammlers Timbal (Crozat, Mariette, de Revil, s. Robinson, A critical account, S. 173). Als vorzüglichste der obigen 15 Gemälde seien angeführt: Gérards berühmtes Porträt der Gräfin Regnault de St. Jean d'Angély, Vanloo's Porträt von Soufflot, dem Architekten des Pantheon, H. Flandrins interessantes Bildnis der Mme. Vinet, der Gattin des vor einigen Jahren verstorbenen Kunstschriftstellers und Bibliothekars der École des beaux-arts, sowie unter den Niederländern ein vortreffliches Familieninterieur von Gonzales Coques. Als charakteristisch für französische Kunstzustände erwähnen wir noch, daß sich unter jenen 15 Gemälden auch eine Schenkung der Redaktion der Kunstzeitschrift L'Art befindet, bestehend in fünf Bildern der im Louvre recht dürftig vertretenen englischen Schule, und einem Genrebild (Ländliches Fest) von Dirk Hals, alle diese aus der Auktion der Sammlung des reichen Amerikaners Wilson herrührend. — An die durch Schenkung erworbenen Gemälde reihen sich sechs andere, sowie eine Handzeichnung, von denen Prudhons Bildnis der Kaiserin Josephine, ein bedeutendes Werk von fesselndem Reize, dem Staat durch richterlichen Schiedsspruch aus der Erbmasse des Kaisers Napoleon III. zugesprochen wurde, während drei allegorisch-mythologische Kompositionen Bouchers und eine ähnliche Coypels aus dem Palais des Ministeriums des Äußern in die Säle des Louvre übertragen wurden.

Diesen Schenkungen und Vermächtnissen stehen an Neuanschaffungen blos zehn Gemälde gegenüber. Der Bericht giebt an dieser Stelle dem Bedauern Ausdruck darüber, daß bei der notorischen Kärglichkeit der im Kunstbudget für Neuanschaffungen vorgesehenen Mittel (die Dotation sämtlicher fünf Abteilungen des Louvre beträgt hierfür jährlich blos 150000 Fr.) äußerste Einschränkung geboten ist und daß insbesondere bei mehreren bedeutenden öffentlichen Kunstauktionen, wie der von San Donato, der Kampf mit besser dotirten ausländischen Museen nicht mit Erfolg aufgenommen werden konnte; er spricht aber zugleich die Hoffnung aus, es werde der Fortdauer ähnlich ungünstiger Zustände durch Begründung eines „Dotationsfonds für Neuanschaffungen" baldigst abgeholfen werden. Um so dankbarer erkennt der Bericht die Freigebigkeit der vielen Freunde und Förderer der Kunst an, deren mannigfache und wertvolle Schenkungen zur Erhaltung des künstlerischen Niveau's der nationalen Museen in so hervorragender Weise beigetragen haben.

Die neuangeschafften zehn Gemälde nun teilen sich nach Schulen in zwei italienische: eine Kreuzigungsfreske von Fra Giovanni da Fiesole und das Porträt eines Greises und eines Kindes von D. Ghirlandajo, beide in Florenz angekauft, aber ohne nähere Angabe ihrer Provenienz angeführt; dann ein niederländisches, eine Wirtshausscene von Jan Steen, den besseren Werken dieser Art des Meisters beizuzählen; ein englisches, das Bildnis des englischen Gesandten beim Kongreß zu Amiens Lord White-Worth von Thomas Lawrence, und sechs französische. Unter den letzteren sind hervorzuheben zwei Gemälde von Ingres: La baigneuse, eine nackte weibliche Figur, seiner ersten italienischen Zeit (1808) angehörend, mit all ihren Vorzügen ausgestattet, und ein ebenfalls frühes „Familienbildnis"; zwei vortreffliche Landschaften Th. Rousseau's, sein berühmtes: Marais dans les Landes (s. Meyers Gesch. der franz. Malerei, S. 748) und das spätere: „Dormoir du Bas-Bréau", endlich H. Regnaults letztes bedeutenderes Werk: Das Porträt der Gräfin Bark (1869).

Angeschlossen an die Erwerbungen der Gemäldegalerie des Louvre bringt der Bericht sodann auch einige Nachrichten über die Thätigkeit der mit dieser — wenigstens administrativ — vereinigten Staatsanstalt für Kupferstich, der sogen. „Chalcographie du Louvre", woraus zu entnehmen ist, daß in derselben im angedeuteten Zeitraume 14 neue Blätter ausgeführt wurden, und elf sich noch in Arbeit befinden. — An den ersten partizipirt die moderne französische Kunst (d. h. die lebenden Maler und Bildhauer) mit neun Blättern, die ältere französische Malerei mit zweien (Mme. Vigée Lebruns bekanntes Selbstporträt und Champaigne's Christus am Kreuze, beide im Louvre), die Niederländer mit zweien (Van Dycks Porträt Karls I. und Fr. Hals' Porträt von René Descartes in Büstenform, Louvre), die Italiener mit einem Blatt (Mantegna's „Parnaß", gestochen von Danguin). Unter den noch unvollendeten Platten finden wir drei nach italienischen Bildern (Veronese's größere h. Familie, Ghirlandajo's Heimsuchung und Raffaels heil. Georg, dieser von Gaillard gestochen), zwei nach niederländischen, sechs nach französischen, darunter Delacroix's Massacre von Schio (Laguillermie), Géricaults Schiffbruch der Medusa (Leroy) und Champaigne's Richelieu (alle im Louvre).

Im Atelier der Chalcographie wurden bisher 1600 Stiche ausgeführt, während die Zahl der Verlagswerke 5939 beträgt. In der genannten Periode wurden 13352 Stiche verkauft und etwa 3000 an Museen, Bibliotheken und Schulanstalten verteilt.

Das Departement der Antiken (griechische, römische, phönizische, assyrische Altertümer) wurde vorzugsweise durch die Sendungen der französischen Konsuln im Orient, der Mitglieder der archäologischen Schulen zu Athen und Rom, sowie durch die Resultate einiger, übrigens diesmal wenig belangreicher, archäologischer Missionen bereichert. Die Ausbeute stellt sich im ganzen trotzdem blos auf 22 Stück, worunter besonders hervorzuheben wären: die Basis in Form eines Schiffsschnabels zu der Statue der Viktoria von Samothrake, ein weiblicher Torso, zu Ephesos gefunden, ein Venustorso von der Küste Afrika's, einige Torsen, der alten und neueren cyprischen Kunst angehörig, endlich eine Auswahl dodonäischer Bronzen, von ihrem Entdecker Karapanos dem Louvre verehrt. Bedeutender als diese Gaben sind jedoch die Neuanschaffungen; insbesondere gelang es, die antiken Marmorwerke durch die folgenden direkt aus Griechenland bezogenen Stücke zu bereichern: einen Apollokopf, überlebensgroß, archaischen Stils, eine große attische Grabstele edelsten Stils, ein Basrelief, darstellend die Einladung des Bakchos zu einem heiligen Mahle, die einzige Variante eines berühmten Motivs, von späterem, sehr eleganten Stil, endlich eine Statue der Pallas, die Schlange in der Ägis tragend, ein neuer, interessanter mythologischer Typus von elegantem Stil und trefflichster Erhaltung. Mehrere Köpfe, Stelen, kleinere Basreliefs und Exvotos, zum Teil der römischen Epoche angehörig, im ganzen etwa ein Dutzend Stücke, können wir als minder wichtig hier nur kurz berühren. Die Neuerwerbungen an antiken Marmorwerken belaufen sich im ganzen auf 13 Stück.

Der Zuwachs an antiken Bronzen und Schmuckgegenständen beläuft sich auf zwölf Stück, wobei der

Schwerpunkt mit neun Stücken bei den ersteren liegt. Hier sind es namentlich zwei Spiegel mit eingravirter Zeichnung, dem 4. Jahrh. v. Chr. angehörig, die sowohl dem Stil als der Erhaltung nach ein besonderes Interesse beanspruchen. Der eine, mit Inschriften und Spuren von Vergoldung und Versilberung, stellt die Krönung des Genius von Korinth durch die Kolonie von Leokadia dar, der zweite zeigt Aphrodite und Eros mit einem herrlichen Bacchantenkopfe en applique auf der Rückseite. Ferner sei erwähnt eine archaische Hebe, Wein aus einem Kruge schenkend, aus Albanien; der Torso und mehrere Fragmente einer Aphrodite, zu Tarsos in Cilicien gefunden, beide halblebensgroß; die Statuette eines opfernden Jünglings (Hermes?) griechischer Provenienz, etwa aus dem 5. Jahrhundert, und eine Harpokratesstatuette, im Tiber gefunden; endlich zwei Erwerbungen aus dem Verkauf der Paravey'schen Sammlung, eine geflügelte Nike (s. S. 70 der Kunstchronik, Jahrg. XIV) und eine Isisstatuette, ähnlichen späten Stilcharakters.

Auch bei den Terrakotten gelang es, die schon vorhandenen Schätze durch neue Spezimina der verschiedenen griechischen Fabrikationsorte zu vervollständigen. Vor allem ist hier eine bedeutende Folge von Terrakotten, der Hauptbestandteil einer Ausgrabung zu Tarent anzuführen, welche die Umwandlungen des griechischen Stils vom 7. bis zum 3. Jahrhundert v. Chr. in fast ununterbrochener Reihenfolge darstellt und über die Einführung griechischer Kunst und Sitte nach Italien die wertvollsten Aufschlüsse bietet. Unter vielen Statuetten tegeischer, athenischer, tanagräischer, böotischer, rhodischer und cyprischer Provenienz, von denen wieder mehrere der Paravey'schen Auktion entstammen, wären nur noch der Seltenheit des Motivs wegen zu erwähnen: eine korinthische Terrakotta — ein Held, bei einem Festmahl gelagert — und die größere Statuette einer mit der Ägis bekleideten, auf einem Throne sitzenden Göttin (Pallas?) hieratischen Stils, aus Süditalien, sowie als Curiosum ein mit Reliefdarstellungen geschmückter Helm aus Terrakotta, mittelitalischen Ursprungs.

Nicht minder glücklich sind die Erwerbungen an bemalten Vasen der Zahl und der Bedeutung nach. In letzterer Beziehung haben insbesondere die mit den Künstlernamen bezeichneten Stücke ein besonderes Interesse für die Wissenschaft. Es sind dies vor allem die beiden als Meisterwerke des besten Stils der griechischen Keramik anerkannten Schalen der ehemaligen Sammlungen Paravey und Bammeville, die erstere gezeichnet vom Maler Duris und dem Töpfer Kalliades, Aurora darstellend, wie sie die Leiche Memnons durch die Lüfte trägt; die letztere, vom Maler Brygos, in einer großen durch Schönheit des Stils und Pathos der Bewegung ausgezeichneten Komposition den Untergang der Familie des Priamos darstellend (s. S. 66 d. Kunstchronik, Jahrg. XIV). Eine dritte flache Schale, von Chachrylion, stammt aus der Sammlung Rayet; ein viertes Stück, eine Oinochoe mit schwarzen Figuren auf rotem Grunde, trägt den Künstlernamen Amasis, eine Patera mit Reliefs den Namen des Töpfers Kanoleios. Unter den übrigen hierhergehörigen Stücken wären noch zwei Lekythen mit polychromer Zeichnung auf lichtem Grunde, von außergewöhnlicher Größe und trefflichster Erhaltung, drei attische Vasen der besten Epoche mit roten Figuren auf schwarzem Grunde, deren Zeichnung, der Aphrodite- und Pallasmythe entnommen, sich durch größte Leichtigkeit und Freiheit auszeichnet, sowie mehrere athenische, rhodische und süditalienische Vasen primitiver Dekoration, vier Votivtäfelchen mit Malereien und Inschriften altkorinthischen Stils und endlich zwei große Urnen aus Cervetri mit etruskischen Inschriften hervorzuheben.

Wir übergehen die orientalischen Altertümer, als Inschrifttafeln und Cylinder, geschnittene Steine und andere Erzeugnisse der chaldäischen und assyrischen Kunst, der frühesten arabischen Civilisation, sowie die palästinensischen und phönizischen Denkmäler, erwähnen auch unter den Neuanschaffungen und Geschenken der ägyptischen Abteilung, in der Zahl von 27 Stücken, nur das Unicum einer Statue des Stiers Mnevis in Bronze, einer Statuette des Gottes Bes, sowie des Papyrus aus dem Serapeum zu Memphis, einem Vermächtnis aus der bekannten Manuskriptensammlung von Ambr. Firmin Didot, um uns den Erwerbungen der Abteilung der mittelalterlichen und modernen Kunst zuzuwenden.

Auch hier überwiegen der Zahl nach die Schenkungen (22) über die Neuanschaffungen (6), dafür beanspruchen aber einige der letzteren eine ganz außergewöhnliche Bedeutung. Wir führen als solche insbesondere ein bemaltes Basrelief in Terrakotta an, Maria und das Christuskind in Halbfigur darstellend, der sienesischen Schule des 15. Jahrhunderts angehörig, ferner ein Marmorrelief der Madonna mit dem Kinde (Halbfigur) von delikatester Ausführung, mit dem Wappen der Piccolomini, also wahrscheinlich für Papst Pius II. und zwar dem Stilcharakter nach von einem der zahlreichen toskanischen Bildhauer ausgeführt, die bei den Arbeiten im Vatikan und in St. Peter beschäftigt waren; endlich die Büste eines jugendlichen Johannes des Täufers, in der Art des Mino da Fiesole (wohl aus dem Nachlasse Timbals?). Von französischen Skulpturwerken sei nur eine Terrakottabüste erwähnt, die nach der Totenmaske Mirabeau's von Houdon ausgeführt wurde. Reicher, nämlich mit sieben Stücken, sind diese unter den Schenkungen vertreten: darunter

eine Marmorgruppe J. B. Pigalle's „Freundschaft und Liebe“, drei Terrakottabüsten von Houdon (Washington, Franklin, Diderot) aus dem Nachlasse des Sammlers Wolferdin, endlich zwei Marmorbüsten von Rude (der Maler L. David und Mme. Cabet, eine Nichte des Künstlers). Das höchste Interesse und den größten Wert dieser Abteilung nehmen jedoch unter den geschenkten Gegenständen acht Plaquette und Medaillen der italienischen Renaissance in Anspruch, die von Herrn Gustave Dreyfuß stammen, dem beneidenswerten Besitzer der reichsten und gewähltesten Pariser Privatsammlung von Kunstgegenständen dieser Art. Dem Sujet nach sind es: eine allegorische Darstellung, ein antikes Opfer, Judith und ihre Begleiterin, und die Schlacht von Cannä; sodann die Medaillen von Ferdinand von Aragon und König Franz I. in Bronze, von Giovanni Emo (Venedig) und Ant. Pizzamani in Blei. Endlich sind hier noch anzuführen zwei ornamentale Reliefs (Friesfüllung, Pilasterarabeske), norditalienische Renaissance, Schenkung aus dem Nachlasse Timbals.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Dorothea von Schlegel, geb. Mendelssohn, und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel, im Auftrag der Familie herausgegeben von Dr. J. M. Raich. 1. u. 2. Band, 448 u. 456 S. mit vier Bildnissen. Mainz, Franz Kirchheim. 1881.

An der Spitze des vorliegenden Briefwechsels steht der Name einer ausgezeichneten und berühmten Frau, welche in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Grade erregt hat und mit der Geschichte der Aera der Romantik aufs engste verknüpft ist. Dieser Umstand wird nicht nur eine lebhafte Teilnahme an dieser Schrift bei denjenigen erwecken, welche ungeachtet der im ganzen anders gearteten Gegenwart einen Zug zum Romantischen bewahrt haben und mit Wehmut nach jenen entschwundenen Tagen zurückblicken wie nach einem verlorenen Gut: auch die völlig objektive Beurteilung wird des sorgsamen Studiums dieses Briefwechsels nicht entraten können, wenn es ihr um eine allseitige Ausgestaltung des Kulturbildes jener Epoche zu thun ist. Und nicht die Litteraturgeschichte allein, auch die Kunstwissenschaft, die Geschichtschreibung der neudeutschen Malerschule insbesondere, wird nicht gleichgiltig an einem Briefwechsel vorübergehen, worin die Maler Johannes und Philipp Veit, als Strebensgenossen des bahnbrechenden Altmeisters Cornelius, eine hervorragende Stelle einnehmen. Dorothea von Schlegel (Tochter des Philosophen Mendelssohn, früh verheiratet mit dem Berliner Banquier Simon Veit, dann in zweiter Ehe Gattin Friedrich von Schlegels) steht allerdings im Vordergrunde des Buches. Wir folgen mit Spannung ihren Gedanken, in denen das Ringen und Streben einer edeln, großen Seele sich offenbart und die Träger der Bewegung der romantischen Epoche mit jener treffenden Charakteristik gezeichnet sind, die einer scharfen Beobachtung nur in persönlichem Verkehr gelingt. Im Verlauf der Schilderung von Charakterköpfen wie Goethe, L. Tieck, Novalis, Eichendorff, de la Motte Fouqué, Schleiermacher, S. Boisserée, Z. Werner, Friedrich und A. W. von Schlegel stoßen wir aber auch auf mannigfache Momente kunstwissenschaftlicher Natur und zwar in der Beurteilung von Lebensäußerungen bald dieser bald jener Kunstgattung. Mag manches Befremdliche und den heutigen kritischen Anforderungen Ungenügende mit unterlaufen, so z. B. wenn nach F. v. Schlegels Vorgang der Baustil der Laacher Abteikirche „gräzisirend“ genannt wird: gerade aus dieser Ungenauigkeit, um nicht zu sagen Seltsamkeit, der Bezeichnung eines Baustiles, für welchen unseres Wissens zuerst Sulpiz Boisserée, mit gleichzeitiger Beseitigung des nicht minder ungeeigneten Ausdrucks „byzantinisch“, das zutreffendere Wort „romanisch“ in die Fachlitteratur eingeführt hat, lassen sich klärende Schlüsse ziehen auf das damals im Ringen begriffene Studium der Baudenkmäler des Mittelalters, deren Wertschätzung aus dem Bewußtsein der Mitlebenden so gut wie entschwunden war. In wie hohem Maße das Kölner Dombild die romantischen Kreise beschäftigte, bezeugt u. a. ein Kranz von drei Sonnetten Dorothea's auf das Meisterwerk Stephan Locheners. Zahlreiche Anhaltspunkte für die Beurteilung der deutschen Kunstbewegung im Beginn unseres Jahrhunderts begegnen dem Leser im zweiten Bande des Briefwechsels mit dem künstlerischen Auftreten der Gebrüder Veit, zumal Philipp Veits, welcher einen ungleich nachhaltigeren Einfluß auf die Entwickelung der vaterländischen Kunst zu äußern berufen war als sein dauernd in Italien weilender Bruder Johannes. Schon 1809 schreibt Heinrich von Schubert, damals selbst noch ein Jüngling, an den ihm befreundeten sechszehnjährigen Philipp Veit, der seine in Berlin begonnene künstlerische Ausbildung bei Matthäi in Dresden fortsetzte: „In dir schlummert eine große schöne Zukunft; möge sie sich gut und rein erhalten wie bisher“. Indes nicht Dresden, sondern Rom war das Strebensziel für das hochbegabte Brüderpaar. Aber der Weg zur Metropole am Tiber sollte über Wien führen. Wie klar und unbefangen Philipp Veit als angehender Künstler über die damaligen Kunstlehranstalten in der preußischen wie in der österreichischen Hauptstadt dachte und urteilte, geht aus einem an seinen in Berlin

weilenden Bruder gerichteten, aus Wien 1810 datirten Briefe hervor. worin es heißt: „Wenn Du nicht einzig und allein unseres großen Vorhabens wegen hierherkommst (es ist der Übertritt des Brüderpaares vom Judentum zum Christentum gemeint), so wirst Du Dich in Hinsicht Deiner Erwartungen für die Kunst getäuscht finden. Ich arbeite auf der Akademie, diese würde aber für Dich wenig Nutzen bringen, da Du schon malst. Indessen glaube ich, ist doch mehr hier als in Berlin, wo doch rein gar nichts ist". Das Jahr 1813 verzögerte die Verwirklichung der künstlerischen Bildungspläne. Gemeinsam mit Eichendorff beschließt Philipp Veit, dem Aufruf zur Beteiligung an den Freiheitskämpfen Folge zu leisten, und meldet seinem Vater das Vorhaben in einem Wiener Briefe, der mit folgenden Worten beginnt: „Ich zweifle nicht, daß Du längst wirst erwartet haben, was ich Dir jetzt schreiben werde, den Entschluß nämlich, mich nicht von den meisten und besten deutschen Jünglingen abzusondern und mit ihnen meine Kraft für das Wohl des Vaterlands zu benutzen". Der von dem edelsten Patriotismus erglühte zwanzigjährige junge Mann schloß sich in Breslau der Lützowschen Schar an, trat später zu den reitenden Jägern des Brandenburgischen Kürassierregiments über, erwarb sich in der Schlacht bei Leipzig das Offizierspatent, zog mit dem siegreichen Heer nach Paris und kehrte mit dem eisernen Kreuz geschmückt zu Pinsel und Palette zurück. Von da ab verfolgen wir in dem Briefwechsel seine Reise nach Rom im Jahre 1815, seinen Eintritt in den Kreis der deutschen Maler mit Cornelius an der Spitze und vernehmen viel des Anziehenden über deren künstlerisches Schaffen. Alles Interesse nehmen die Notizen über die Ausführung der Freseogemälde in der Casa Zuccari in Anspruch. Daß es bei diesem Unternehmen an Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten nicht fehlte, darauf deutet folgende Stelle eines Briefes Philipps vom 31. Oktober 1816 an den in Neapel weilenden Bruder Johannes: „Von unserer Malerei kann ich Dir nur die betrübende Nachricht mitteilen, daß, obgleich Catel, Schadow und ich nichts bezahlt nehmen, Cornelius doch nicht fortarbeiten soll. Bartholdy scheint disgustirt. Du kannst Dir denken, wie traurig Cornelius ist". Weiterhin erfahren wir, daß die Absicht bestand, die berühmte Freskenfolge (die noch vor Jahresfrist den deutschen Reichstag, leider jedoch nicht zu Gunsten des von der Reichsregierung beabsichtigten Ankaufs der Casa Zuccari, beschäftigt hat) für Berlin zu kopiren. „Daß man die Kopien in Öl nach Berlin schickt", schreibt Dorothea an Philipp, „wird gewiß gut sein; überhaupt ist nichts zweckmäßiger, den Leuten die Augen zu öffnen, als ihnen etwas zum Schauen hinzustellen. Undisputiren läßt sich der Sinn nicht. Du hast sehr recht mit Deinen Klagen, daß in der Kunst noch immer das Schlechtere mehr gilt als das Gute und daß so manches Gute verkehrt geschieht." In der Folge kam die Ausführung der Wandgemälde doch wieder in glücklichen Fluß. Veit wurde sogar von Bartholdy mit „schönen Geschenken" bedacht, u. a. mit einem als Intaglio geschnittenen antiken Kopfe, dessen sich der junge Maler als Briefsiegel bediente. Daß es dem Kreise der deutschen Künstler in Rom trotz aller Hemmnisse an Begeisterung, Schaffensfreude, Wissensdrang und gemütvoller Heiterkeit nicht fehlte, geht aus dem Briefwechsel zwischen Mutter und Sohn hervor. „Mit dem allergrößten Interesse", heißt es da, „haben wir Deine Berichte gelesen über die griechischen und deutschen Studien. Es ist ein herrliches, lichtvolles, freudenreiches Leben, was Du führst, Du und Deine Freunde . . ." Der zweite Band schließt mit Philipp Veits Berufszweifeln, hervorgerufen durch eine vorübergehende Neigung zum geistlichen Stande. Friedrich von Schlegel kann seines Stiefsohnes Beruf als Künstler mit jener Neigung nicht unvereinbar finden, unterläßt aber nicht beizufügen: „Auf Deinem Malerberuf schien uns allen bis jetzt ein Segen zu ruhen und die Gnade eines frommen Sinnes". Auch ohne diese Mahnung schwanden bald alle Berufszweifel: nach drei Jahren war Philipp Veit der glückliche Gatte der schönen und liebenswürdigen Römerin Karoline Pulini, einer Tochter des Bildhauers Pulini. Mit dem Jahre 1817 und einigen Dichterklängen Veits an seinen Waffengefährten J. v. Eichendorff schließt der zweite Band des Briefwechsels. Ein in nahe Aussicht gestellter dritter Band soll Briefe von Overbeck bringen, ohne Zweifel ebenfalls mit Bereicherungen für die Geschichte der neudeutschen Kunst. Von den bis jetzt erschienenen beiden Bänden ist der erste mit den Bildnissen Dorothea und Friedrich von Schlegels, der zweite mit denen Johann und Philipp Veits nach Originalzeichnungen der Brüder in Radirungen von Eissenhardt geschmückt. Die Brüder sind in jugendlichem Alter dargestellt. Ungern vermissen wir das Bildnis Veits im Greisenalter nach der kurz vor seinem Tode gemalten Selbstporträtskizze, von welcher eine treffliche Nachbildung ebenfalls von Eissenhardt, im 15. Jahrgange dieser Zeitschrift zu der Charakteristik Philipp Veits von Valentin erschienen ist. Wir schließen mit dem Wunsche, daß dieses geistvolle Bildnis in dem zu erwartenden dritten Bande des Briefwechsels nicht fehlen möge.

G. S.

—x. Seemanns Kunsthistorische Bilderbogen. Das zweite Supplement dieser Publikation ist vor kurzem um zwei neue Lieferungen mit den Tafeln Nr. 331 bis 354 bereichert worden. Den Abbildungen ist diesmal ein kurzer erläuternder Text beigefügt, während die vorhergehenden, auf die Antike bezüglichen Tafeln des zweiten Supplements bereits in der zweiten Auflage des von Anton Springer verfaßten „Textbuchs" Berücksichtigung gefunden hatten. In den neuen Ergänzungs-

tafeln wird manches Kunstwerk vorgeführt, auf welches der Verfasser des Textbuchs bereits Bezug genommen, einige andere sind in besserer Ausführung, beziehentlich vollständigerer Darstellung gegeben, als es in dem Hauptwerk der Fall ist, so z. B. der Genter Altar und das Kölner Dombild; endlich dient eine große Anzahl von Abbildungen zur Illustration einzelner Kunstepochen und Kunstzweige, die bisher in der landläufigen illustrirten Kunstlitteratur nur geringe Berücksichtigung erfahren haben. So hat besonders das Anschauungsmaterial für die Entwickelung der mittelalterlichen Miniaturmalerei und für die spätmittelalterliche Plastik Italiens bis zum Auftreten Niccolo Pisano's eine dankenswerte Bereicherung erfahren. Am zahlreichsten sind die Ergänzungen zur Geschichte der Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts, während sich nur eine Tafel auf Architekturwerke bezieht und zwar auf die Dome von Florenz und Venedig und auf die Wirksamkeit der Cosmaten.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **Akademie in Corfu.** Man signalisirt uns die kürzlich auf Corfu erfolgte Errichtung einer neuen Kunstakademie. Die Oberleitung dieses Instituts befindet sich in den Händen zweier Künstler Namens Bozzacampi und Yalina, welche, hellenischen Ursprungs, sich früher schon in Italien einen gewissen Ruf erworben haben. Seitens der griechischen Presse wird das Unternehmen, das leider bis jetzt noch ohne staatliche Unterstützung geblieben ist, mit großer Sympathie begrüßt.

w. **Minden i. W.** Dem in andern Städten der Provinz gegebenen Beispiele folgend, hat sich auch hier ein örtlicher Kunstverein gebildet, welcher sowohl allgemeine Förderung des künstlerischen Interesses als auch im besondern die Veranstaltung einer Kunstausstellung im Laufe des nächsten Jahres sich zur Aufgabe gestellt hat.

B. **Der Württembergische Kunstverein** hat am 13. Dez. seine Verlosung abgehalten, zu welcher vom Verwaltungsrate zwanzig Ölgemälde und drei Aquarelle angekauft waren. Dazu kamen noch zwei durch Tauschaktien bei anderen Vereinen gewonnene Ölbilder und hundertundsechzehn Kupferstiche (Nietenblätter), sowie eine große Kreidezeichnung „Die Erwartung" von Prof. Jäger in Nürnberg. Von Figurenbildern befanden sich dabei nur zwei Genrebilder, von Robert Haug, einem begabten Schüler Häberlins, und von Deibl in München, ein Reiterporträt des Kaisers Wilhelm und seiner Paladine von Moritz Blanckarts und zwei kleine Studienköpfe von C. v. Bodenhausen in München. Die übrigen Gewinne bestanden aus Landschaften von H. v. Rustige, G. Gaupp, Nestel 2c., einer Marine von Runge, einem großen Jagdstillleben von Frl. Laux, zwei Blumen- und Fruchtstücken von den Frl. Kopp und Boubong u. s. w. Der Verein hat sich in dem abgelaufenen Jahre besonders durch die Veranstaltung der historischen Porträtausstellung verdient gemacht, die ihm viele neue Aktionäre gewonnen und in jeder Beziehung ein günstiges Ergebnis geliefert hat.

* **Der Jahresbericht der königl. Kunstschule in Berlin** für das verflossene Lehrjahr ist kürzlich erschienen und bietet Ausweis über die ganz erfreuliche Statistik der im besten Gedeihen begriffenen Lehranstalt, welche zur Zeit nach Gropius' Tode interimistisch von Prof. E. Ewald geleitet wird. Die Zahl der Schüler betrug zuletzt 416, ist aber neuerdings wieder gestiegen. Im Lehrerpersonal ist insofern eine Veränderung eingetreten, als der Docent der Kunstgeschichte Herr Dr. B. Förster gegenwärtig durch Herrn Dr. von Donop vertreten wird; am Ende des nächsten Semesters soll Herr Dr. Förster in seine Lehrthätigkeit wieder eintreten.

Kunsthistorisches.

F. O. S. **Ausgrabungen in Corneto.** Unter den vielen Gegenständen, welche in letzter Zeit bei den seitens des Munizipiums der Stadt gemachten Ausgrabungen in den Gräberhügeln von Corneto, der Nekropolis des alten Tarquinii, ans Licht gebracht wurden, zeichnet sich hauptsächlich eine zweihenkelige Terrakottaschale mit Fußgestell aus, die sich etwa 150 Schritt vom gegenwärtigen Friedhof vorfand; von großen Proportionen und ungewöhnlicher Tiefe, 0,17 m hoch, 0,43 m breit und 1,10 m im Umfang, ist sie im archaischen Stil bemalt und zeigt an der innern Fläche zwei Kreise auf rötlichem Grunde. In dem einen Kreise ist Herkules, den Nereus bedrängend, dargestellt, in dem zweiten Kreise erscheinen 17 tanzende Jungfrauen, mit langen, flatternden Gewändern geschmückt, die Hände ineinander geschlungen, das Haar des Kopfputzes, nach vorn aufstehend, durch himmelblaue Bänder gehalten und nach den Schultern herabfließend, die Arme gänzlich nackt bis zur Schulter; die rapide Bewegung des Tanzes wird durch eine gemessene Kadenz in der Faltenbewegung beherrscht. Eine horizontale schwarze Linie teilt an der äußern Fläche das Rot in zwei Kreise; in die sieben oberen Teile sind zwei Quadrigen gemalt, deren Gespann von Lenkern zu Fuß, mit Zügel und Ruthe in den Händen, regiert wird. Unten erscheinen vier sitzende Sphinxe als Wächter, das jungfräuliche Antlitz mit violettem Bandschmuck umgürtet. Nach dem Urteil der Archäologen gehört die sehr vollkommene Arbeit in die letzte Zeit der archaischen Kunst; sie ist dem Museo Tarquiniense einverleibt worden. Nebenher wurden in einem Winkel der Nekropolis gewöhnliche Terrakottageschirre ältesten Stils, Aschengefäße (vasi cinerari) voretruskischer Zeit, bis jetzt 17 an der Zahl, ausgegraben. Sie sind fast alle gleich hoch, 0,37 m, mit einem mittleren Durchmesser von 0,95 m, ein Henkel ist etwas unter 2/3 der Höhe angebracht. In die nicht glasirte bräunliche (brunastra) Oberfläche sind Kreislinien, kleine Quadrate, Mäander, Streifchen und Punktirungen, Gruppen von breiteren Punkten und kleine zerstreute Blumen eingebrannt. Dabei fanden sich etwa an siebzig verschiedene Gegenstände in Terrakotta und Bronze, von denen als besonders bewunderungswürdig und selten zwei neunarmige Kandelaber in dunkler Terrakotta, der größte 0,40 m hoch, hervorzuheben sind. Erwähnung verdient auch ein großer Vasendeckel in Form eines Helmes mit friesartigen eingekratzten Ornamenten, Schrift- und symbolischen Zeichen, ein bronzener Karren mit vier Rädern, 0,21 m hoch, 0,26 m lang; auf diesem eine phantastische Tierfigur mit zwei Hälsen und Greifenköpfen, vierfüßig und geflügelt. Neben dem Karren lagen viele Metallketten, die vermutlich zur Fortbewegung desselben dienten. Endlich ist anzumerken ein metall-vergoldeter Helm, außen ciselirt, 0,21 m hoch, von 0,22 m Durchmesser und 0,76 m Umfang.

Vermischte Nachrichten.

F. O. S. **Florentiner Domfassade.** Das Exekutivkomité der Genossenschaft zur Erbauung der Domfassade macht bekannt, daß der Großherzog Ferdinand von Toskana, „um seine Zuneigung zu Florenz zu bezeugen und seine Ergebenheit für die heilige Jungfrau, welcher unsere Vorfahren ihre bewunderungswürdigsten Monumente, in Italien durch die Religion und die Kunst geheiligt, weihten" für seine Rechnung die Herstellung des großen Tabernakels der Jungfrau übernommen hat, welches den Platz über dem Hauptportale inmitten der Apostelgalerie einnehmen wird. Die Kosten sind seitens des bauleitenden Architekten, de Fabris, auf 42000 Lire veranschlagt. — Wie bekannt, wurde die Initiative zum Ausbau der Fassade seitens des Großherzogs Leopold gegeben, welcher die erste Subskription mit gegen 19000 Lire eröffnete. Das Komité hat nun angeordnet, daß im großen Fries des Hauptportals neben dem Wappen des Papstes Pius IX., welches die Mitte einnehmen soll, und dem zur Rechten anzubringenden Schild des Königs Viktor Emmanuel, linker Hand das Wappen des Hauses Lothringen eingefügt werde. Man hofft bis Anfang des Jahres 1883 den Bau in allen seinen wichtigsten Teilen soweit gefördert zu haben, daß er freigelegt werden kann, um dem Publikum die gemachten Fortschritte zu zeigen. Mit nächstem Jahre, 1882, sollen die Modelle für den gesamten Figurenschmuck, die Evangelisten und Propheten resp. Apostel, die Jungfrau Maria, als Patronin des Tempels u. s. w. in Gips ausgeführt sein und auf ihren Platz gebracht werden, desgleichen die Kartons für die Mosaiken der Spitzbogenlünetten in den drei Portalen.

* **Professor Peter Janssen,** der Präsident des Direktoriums der Düsseldorfer Akademie, ist vor kurzem von

Erfurt heimgekehrt, wo er seine großen Wandgemälde im Festsaale des Rathauses vollendet hat. Es sind neun große Breitbilder aus der Erfurter Geschichte, je drei an jeder der drei Wände, die nicht von Fenstern durchbrochen sind. Während Janssens Gemälde im Krefelder Rathause auf an den Wänden ausgespannter Leinwand gemalt sind, hat der Meister die Erfurter Bilder, wie seine Darstellungen in der Berliner Börse und in der Berliner Nationalgalerie, mit Wachsfarben direkt an die Wand gemalt. Wer auf der vorjährigen Düsseldorfer Ausstellung Janssens gewaltige, zugleich stil- und lebensvolle Kartons zu dem Erfurter Bildercyklus gesehen hat und zugleich aus eigener Anschauung die großen Fortschritte kennt, welche der Künstler in den letzten Jahren auf dem Gebiete der malerischen Technik gemacht hat, wird im hohen Grade gespannt sein, die vollendeten Gemälde zu sehen. Wenn wir Gelegenheit gehabt haben werden, sie in Augenschein zu nehmen, werden wir jedenfalls auf sie zurückkommen. Wie wir hören, werden sie bald nach Neujahr dem Publikum zugänglich sein.

S. **Das Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft in Berlin** fand am 6. Dezember statt. Herr Curtius begrüßte die zahlreich erschienenen Gäste und Mitglieder der Gesellschaft, darunter Seine Hoheit den Erbprinzen von Meiningen, die Minister von Goßler und von Bötticher, die Botschafter von Saburoff und Rhangabé, Staatssekretär Lucanus u. a., mit einer Ansprache, in welcher er auf die Fortschritte hinwies, welche die Archäologie unserer Zeit in Bezug auf die Methode ihrer Forschung gemacht hat. Unabhängig von dem, was zufällig sich auf der Oberfläche des klassischen Bodens erhalten hat, ist sie nach Art der Naturwissenschaften eine experimentelle geworden, indem sie selbst Fragen stellt und dem Boden die Antworten abnötigt, deren sie bedarf. So hat sie durch planmäßige Ausgrabungen und eindringende Bauanalysen, abgesehen von deren Gewinne für Erkenntnis einzelner Meister, Schulen und Denkmälergattungen, nicht blos die Realität der homerischen Welt uns vor Augen gestellt und die überseeischen Einflüsse nachgewiesen, welchen die Monumente der ältesten Dynastien in Hellas unterlagen, sondern selbst die Zeit wesentlich erhellt, in der die Vorfahren der Hellenen in einem von orientalischer Kultur noch unbeeinflußtem Zustande sich befanden. Die alte Frage nach der Originalität der griechischen Kunst ist für immer entschieden, und es handelt sich jetzt nur darum, die unverkennbaren Einwirkungen des Morgenlandes so zu ordnen, daß man die textilen Muster, die Vorbilder der Metalltechnik wie der Schnitzkunst in Holz und Elfenbein immer sicherer erkennt, die verschiedenen Systeme der Ornamentik nach ihren Ursprüngen und den Stationen der Übertragung, die Lokalproduktion vom Import unterscheiden lernt. Ein zweiter Fortschritt der Methode liegt in der Gründung von Beobachtungsstationen auf klassischem Boden, entweder festen Gründungen, wie die archäologischen Institute des deutschen Reichs zu Rom und Athen, oder zeitweise aufgeschlagenen Feldlagern, wie zu Olympia und Pergamon, welche nicht blos die sicherste Feststellung des Thatsächlichen ermöglichen, sondern auch eine Vertrautheit mit dem Gegenstande vermitteln, deren Nutzen weit über das nächste Arbeitsfeld hinausgeht. Die Festschrift der Herren Dörpfeld, Graeber, Borrmann und Siebold „Über die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke" ist aus den in Olympia gesammelten Beobachtungen hervorgegangen. — Darauf sprach Herr Treu über die Metopen des olympischen Zeustempels, welche er mittelst eines von Herrn Prof. Bruno Meyer aus Karlsruhe freundlichst zur Verfügung gestellten Nebelbilderapparates der Festversammlung vorführte. Der Vortragende erläuterte seine nunmehr zu Ende geführte Rekonstruktion der Metopen in eingehender Weise und suchte die Wiederherstellung derselben in allen einzelnen Punkten zu rechtfertigen. — Herr Robert legte eine vom Herrn Architekten Sikkard gefertigte farbige Kopie der Wanddekoration eines römischen Hauses vor, welches im Jahre 1879 im Garten der Farnesina blosgelegt wurde, machte auf die charakteristischen Merkmale derselben aufmerksam und bestimmte daraus auf Grund der Untersuchungen von Mau als Entstehungsepoche der Dekoration die augusteische Zeit. Auch der reiche Figurenschmuck des Wandfrieses war in genauen Handzeichnungen der Versammlung zur Ansicht aufgelegt. — Zum Beschlusse gaben die Herren Conze und Bohn einen, wie die kurze Zeit es gebot, gedrängten Überblick über die Ergebnisse der zweiten pergamenischen Ausgrabungskampagne, welche unter der technischen Leitung des Herrn Dr. Humann, unter Beteiligung des Herrn Reg.-Baumeister Bohn vom 1. August 1880 bis dahin 1881 gewährt hat. 260 Kisten mit Fundstücken an Architektur, Skulptur und Inschriften sind teils schon im königl. Museum angekommen, teils noch unterwegs. Die Ergänzungen zu den Funden der ersten Kampagne kommen einmal den Altarskulpturen und zweitens den Postamentresten der sogen. Schlachtenmonumente (Plin. nat. hist. XXXIV, 84) zu gute. — Von der Gigantomachie ist eine Eckplatte mit einer Göttin, von dem kleinen Friese ebenfalls eine ganze Platte hinzugefunden. Wie wichtig die in die Tausend zählenden, unscheinbaren Bruchstücke, welche neu gefunden sind, werden können, wurde an den Beispielen einer von den Steinmetzen zum Teil schon zerstörten Platte bewiesen, welche nach Herrn Frères glücklicher Beobachtung die Zeus- und Athenagruppe verbindet und also diese beiden Hauptgruppen miteinander in die richtige Verbindung bringen dürfte. Auch an weiteren Resten von Göttern, Giganten und Künstlerinschriften des Altars ist einiges gewonnen. Die neuen Reste der Schlachtenmonumente, von deren Bronzefiguren freilich nichts geblieben ist, sowie anderer Königsinschriften sind bis jetzt paläographisch für die Zeitbestimmung der Erbauungszeit des großen Altars verwertet worden. Der Standplatz dieser Schlachtenmonumente kann nach den Aufdeckungen der zweiten Kampagne kein anderer gewesen sein als die Terrasse oberhalb des Altars und unterhalb des Augusteums. Hier weisen zahlreiche bildnerische und inschriftliche Fundstücke auf Athena als die Hauptgöttin des Platzes hin, und als das monumentale Hauptresultat der ganzen Ausgrabungen 1880/81 bezeichnete Herr Conze den Nachweis des heiligen Bezirks und Tempels der Athena Polias Nikephoros an der eben bezeichneten Stelle, worüber sodann Herr Bohn wie folgt berichtete. Der Tempel der Athena Polias, das älteste Burgheiligtum, ist allerdings gründlich zerstört; doch reichten die wenigen noch in situ befindlichen Fundamentreste gerade noch hin, um seine Lage und allgemeine Disposition als die eines Peripteros von sechs zu zehn Säulen zu erkennen, 13,02 m breit, 22,53 m tief. Auf zwei Stufen erhoben sich glatte, verhältnismäßig schlanke Säulen mit niedrigem, aber streng gezeichneten Kapitell dorischer Version. Darauf ruhte ein Gebälk gleicher Ordnung, welches als besondere Eigentümlichkeit das dreitriglyphische System zeigte. Für die Inneneinteilung ließ sich nur soviel erkennen, daß die Cella in zwei Teile zerfiel, denen je eine Halle vorgelegt war. Das Material war der schlechte Kalkstein, wie ihn die Burg selbst liefert. Der Tempel stand nach der Südwestecke eines großen Platzes, welcher südlich und östlich in mächtigen Terrassen abfiel, dagegen im Norden und Osten durch doppelgeschossige Hallen eingefaßt wurde, deren Aufbau, obgleich sehr gestört, sich folgendermaßen rekonstruiren ließ. Auf drei Stufen ruhte ein Untergeschoß dorischer Ordnung, das am Architrav vermutlich die Weihinschrift trug; das Obergeschoß hatte ionische Stützen, aber ein Gebälk mit einem Gemisch dorischer und ionischer Formen. Zwischen den Säulen des letzteren lief als Balustrade eine Plattenreihe, welche an ihrer Außenfront im Relief die mannigfaltigsten dem Land- und Seekriege angehörigen Waffen und Geräte in reicher Zusammenstellung zeigt. Das Material der Front ist Marmor, für das Gebälk im Innern dagegen Holz gewesen. An der Südostecke des Platzes führte eine besondere Thoranlage zu diesem mit einer Fülle von Statuen und Einzelmonumenten bestandenen Hieron der Athene Nikephoros. — Ein vorläufiger Bericht mit einigen Skizzen über die Gesamtresultate dieser Kampagne wird in kurzem erscheinen.

Zeitschriften.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. No. 1.

Zur Geschichte des Rheinlands, von W. Arnold. — Neptun im Gigantenkampf auf römischen Monumenten, von E. Wagner. — Beschreibung der zu der Feststellung des Deutzer Castrums vorgenommenen Ausgrabungen, von Oberst Wolf. (Mit Abbild.) — Die römischen Thermen in St. Barbara bei Trier, von F. Hettner. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. No. 15.
A pioneer of the palette: Thomas Morau, von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — A chat about bells, von H. R. Haweis. (Mit Abbild.) — „The grandfathers blessing“, painting by A. Tidemand. (Mit Abbild.) — The beauty of the fields, von R. Jefferies. — The decoration of a yacht, von A. Brassey. (Mit Abbild.) — Ford Castle, von A. Griffiths. (Mit Abbild.) — The Manchester mural paintings, von T. Hall Caine. — The Hill collection. (Mit Abbild.) — The Palmer exhibition. — „Canossa“, 1077, from the picture by J. A. Cluysenaar. (Mit Abbild.) — Winter, von Ph. Robinson. (Mit Abbild.) — Memories of the year's art.

Journal des Beaux-Arts. No. 23.
Exposition d'objets d'art chrétien à Bonn.

Kunst und Gewerbe. No. 12.
Die badische Kunst- und Kunstgewerbeausstellung zu Karlsruhe, von H. Billung. (Mit Abbild.) — Die Restauration der Frauenkirche; Die Anstalt für Glasmalerei in Lauingen; Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums; Ausstellung japanischer und indischer Kunstindustrie in Berlin; Bericht über die diesjährige Konkurrenz des Kunstgewerbevereins; Das Paulusmuseum in Worms. — Beilagen: Grotesken von Bernardino Pocetti; Metallgefäss, nach einer Handzeichnung des 16. Jahrh.; Schmiedeeisen-Gitter.

The Academy. No. 502.
Excavations at the pyramids, von Fl. Petrie. — Some forgotten drawings by Landseer, von C. Monkhouse. — Exhibition of George Mansons works, von J. M. Gray.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

5. Januar

Nr. 12.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein historischer Bildercyklus aus dem 14. Jahrhundert.

Die Direktion der königl. preußischen Staatsarchive hat soeben ein Werk herausgegeben, welches das Interesse der Kultur- und Kunsthistoriker in hohem Maße in Anspruch nimmt. Das Koblenzer Provinzialarchiv bewahrt eine vom Erzbischof Balduin von Trier, dem Bruder Kaiser Heinrichs VII., angeordnete und auf sein Geheiß zierlich und schmuckvoll geschriebene Urkundensammlung, welcher auf 37 Blättern und 74 Bildern die Schilderung des Römerzuges Kaiser Heinrichs vorgesetzt ist. Die Bilder stehen in keinem Zusammenhang zu dem Inhalte des Kodex, sind aber mit dem letzteren gleichzeitig; sie stammen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Sämtliche Bilder liegen uns in der Publikation der preußischen Staatsarchive vortrefflich in Farbendruck wiedergegeben, auf das genaueste facsimilirt vor.*) In erster Linie werden aus dem Bildercyklus die Kulturhistoriker für die Kenntnis der Sitten und Gebräuche im 14. Jahrhundert reiche Belehrung schöpfen. Der Künstler hat offenbar den Kriegszug des Kaisers persönlich mitgemacht und verwertet in seinen Darstellungen, was er unmittelbar gesehen hat. Die letzteren empfangen dadurch das Gepräge vollkommener Treue. Soweit reicht natürlich die Schulung des Auges nicht, daß er die landschaftlichen Hintergründe, die Bauten nach der Natur zeichnete. Ein einziges Mal giebt er das Terrain charakteristisch wieder, da wo er den Übergang des Heeres über den Mont Cenis beschreibt. Die Felsengalerien, durch welche das Fuhrwerk geht, erkennt man auf's deutlichste. Scharf hat er dagegen die Einzelheiten in der äußeren Lebenserscheinung beobachtet. Für das Trachten- und Rüstungswesen im 14. Jahrhundert bietet die Bilderreihe willkommene Aufschlüsse. Wir erfahren genau, wie die Pferde gezäumt und gesattelt wurden, welcher Unterschied zwischen der Rüstung im Felde und in Friedenszeiten auf dem Marsche bestand; die Vorgänge bei Hinrichtungen, bei der Kapitulation belagerter Städte, bei Turnieren u. s. w. werden ebenso in das Einzelne anschaulich gemacht wie die Ceremonien, welche bei Prunkessen walteten. Wir lernen die verschiedenen Formen der Schwerter und Helme kennen, und beobachten, daß die Frauen auch bei festlichem Anlasse im Gegensatz zu den Männern verhüllt gingen, Nacken und Hals bis zum halben Kinn unter einem dicken Schleiertuche bargen. So groß aber die kulturgeschichtliche Ausbeute sich zeigt, so bildet sie doch nicht den einzigen Gewinn. Auch die kunsthistorische Erkenntnis wird erweitert. Zwar erscheint der Formensinn des Künstlers gering ausgebildet, sein technisches Vermögen völlig unentwickelt. Die Prüfung der einzelnen Darstellungen ergiebt wenig erfreuliche Resultate. Der Schwerpunkt der kunsthistorischen Bedeutung des Bilderkreises liegt vielmehr darin, daß zeitgenössische Ereignisse verherrlicht, rein historische Schilderungen versucht werden. Der Verfasser des mit großer Umsicht und trefflicher Quellenkunde geschriebenen Textes macht es wahrscheinlich, daß die Miniaturbilder als

*) Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyklus des Kodex Balduini Trevirensis herausgegeben von der Direktion der königl. preußischen Staatsarchive. Erläuternder Text von Georg Irmer. Berlin 1881.

Vorlagen für Wandgemälde dienen sollten, mit welchen Erzbischof Balduin seinen Palast zu schmücken gedachte. Ein Blatt, im Gegensatze zu den übrigen, leicht schattirten und mit Wasserfarben gemalten, in Deckfarben ausgeführt, macht ganz den Eindruck eines Teppichs. Dürfen wir bei den beabsichtigten Fresken den gleichen Teppichcharakter vermuten? Befremdend würde es keineswegs wirken, da sich im Norden Teppichwirkerei und Wandmalerei nahe stehen und für einander eintreten. Selbst wenn die Vermutung sich nicht bestätigen sollte, bleibt der Wert des Bildercyklus im Balduinkodex, als eines geschlossenen Kreises historischer Darstellungen bestehen. Wie selten begegnen wir in der Kunst des Mittelalters profangeschichtlichen Gemälden, wie selten sind namentlich Beispiele der Verherrlichung gleichzeitiger historischer Ereignisse geworden! Die Bilder aus dem spanischen Kriege, welche Kaiser Karl der Große in seinem Aachener Palaste malen ließ, müssen wir wohl aus der Kunstgeschichte streichen, da sie nur durch den fabelreichen Turpin verbürgt sind. Unsere Kenntnis schränkt sich auf das Schlachtbild ein, welches Heinrich I. nach Liutprants Bericht in seinem Palaste zu Merseburg ausführen ließ, und auf den bekannten Teppich von Bayeux, welcher die Eroberung Englands durch die Normannen schildert. Dazu tritt nun der Römerzug Kaiser Heinrichs VII. Der herbe Realismus, der aus dem letzteren bei aller Kunstlosigkeit der Darstellung spricht, ist beachtenswert, da sich in ihm ein Grundzug der nordischen Phantasie kundgiebt, welcher zuweilen zurückgedrängt, aber niemals völlig vernichtet werden konnte. Seine Herrschaft in der deutschen Kunst wird gewöhnlich später angesetzt; wir ersehen aus dem Balduinkodex, daß er sich bereits im Mittelalter regte.

Anton Springer.

Die Biel-Kalkhorstsche Stiftung für Frescomalerei und ihre jüngste Verwendung.

Eine höchst originelle und feindurchdachte Bestimmung, welche in jedem Jahre einem deutschen Hause ein Frescogemälde sichert, enthält das Testament des Freiherrn von Biel-Kalkhorst auf Kalkhorst bei Dassow. Dieser hochherzige Kunstfreund gründet auf diese Weise eine Stiftung, aus welcher alljährlich abwechselnd einer der Kunstakademien zu München, Berlin, Düsseldorf und Dresden, sowie der Kunstschule zu Karlsruhe 3000 Mark zur Verfügung gestellt werden, um durch einen ihrer Schüler in dem Bereiche ihres Bezirkes — ganz Deutschland ist zu diesem Zwecke in fünf Bezirke eingeteilt — ein Frescogemälde ausführen zu lassen: am liebsten in einem Privathause, doch, falls dies nicht ausführbar sein sollte, auch in einem öffentlichen Gebäude. Es wird dabei vorausgesetzt, daß der Eigentümer des Gebäudes, welcher Eigentümer des Bildes wird, dem Künstler mindestens die Farben und das sonstige Material frei zur Verfügung stellt, womöglich aber auch noch einen pekuniären Zuschuß giebt. Die Akademie, welche an der Reihe ist, hat eine Aufforderung in den gelesensten Blättern ihres Bezirkes zu erlassen und denjenigen Bewerber um das Gemälde, der ihr der geeignetste zu sein scheint, auszuwählen. Dieser hat alsdann den Gegenstand anzugeben, den er gemalt zu sehen wünscht, ja, es ist seinem Belieben anheimgestellt, ob er ein Historienbild, eine Landschaft oder eine mehr ornamentale Dekoration gemalt haben will. Die Akademie aber bestimmt den Schüler, der die Arbeit übernehmen soll, sei es durch Konkurrenz, sei es nach freiem Ermessen. Kurz und schlagend motivirt Freiherr von Biel seine Stiftung folgendermaßen: „Durch diese Stiftung möchte ich den Wunsch verwirklichen, erstens die Kunst im häuslichen Kreise heimisch zu machen, zweitens die jungen Künstler mit der Frescomalerei bekannter zu machen, weil ich sie für die beste Entwickelung junger Künstler halte, drittens jungen Talenten Gelegenheit zu geben, sich hervorzuthun". Um nun aber zu sehen, ob und inwieweit sein Gedanke praktisch ausführbar sei, hat Freiherr von Biel, dem noch lange Jahre zu leben vergönnt sein möge, schon jetzt seit einigen Jahren die Ausführung der Bestimmungen seines Vermächtnisses in die Hand genommen. Zunächst kam München, dann Berlin an die Reihe. Im Jahre 1880 aber trat an die Düsseldorfer Akademie die Aufgabe heran, in Nordwestdeutschland einen Eigentümer für ein Frescogemälde und unter ihren Schülern einen Künstler, der es auszuführen vermöchte, zu suchen. Infolge ihrer Aufforderung in den öffentlichen Blättern liefen vierzehn Meldungen ein. Die Bewerber waren teils Privatleute, welche nach den Bestimmungen der Stiftung entschieden bevorzugt werden müssen, teils Gemeinden, teils Behörden. Als der am meisten im Sinne des Stifters gehaltenen Bewerbung wurde derjenigen des Fabrikanten Herrn Jakob Ruhr in Euskirchen Folge gegeben. Dieser hatte sich gerade ein neues, ganz massives Wohnhaus unter der Assistenz des Herrn Architekten Schneider, des jetzigen Professors an der Kasseler Akademie, erbauen lassen und wünschte seinen Speisesaal mit dem Fresco geschmückt zu sehen, stellte auch eine entsprechende Unterstützung des Künstlers in Aussicht. An der Düsseldorfer Akademie wurde nun eine Konkurrenz ausgeschrieben. Drei junge Künstler reichten Skizzen ein. Alle drei hatten von den Vorwürfen, die Herr Ruhr zur Auswahl gestellt, „Dürers Bewirtung durch die Antwerpener Künstler" gewählt. Das Direktorium der Akademie, welches sich durch die Hinzuziehung der Professoren v. Gebhardt und Deger zu einer Kommission erweitert hatte, entschied zu Gunsten des von Fritz Stummel gemalten

Entwurfes. Der Ausführung desselben stellte sich nur die Schwierigkeit entgegen, daß Stummel, ein ehemaliger Schüler von Gebhardts, die Akademie schon seit anderthalb Jahren verlassen hatte, um seine Studien in Italien fortzusetzen. Erst nachdem Freiherr von Biel-Kalkhorst ausdrücklich genehmigt hatte, daß diesmal statt eines aktiven ein ehemaliger Schüler gewählt werde, wurde demselben der Auftrag erteilt, das Bild zu malen. Er hat es während des Sommers 1881 ausgeführt. In diesem Herbste wurde es von dem Direktorium der Akademie gutgeheißen. Auch der Schreiber dieser Zeilen hat dieser Tage einen Ausflug nach Euskirchen unternommen, um das Stummelsche Fresco in der Ruhrschen Villa zu besehen, und er glaubt es der Stiftung schuldig zu sein, an dieser Stelle kurz über diesen Ausflug zu berichten.

Euskirchen, ein der Wollenindustrie ergebenes Städtchen am Knotenpunkte der Bahnen von Köln nach Trier und von Bonn nach Düren, liegt in freundlicher Hügelgegend. Die Ruhrsche Villa liegt frei in ihrem eigenen Garten. Sie ist schon ihrer kunsthandwerklichen inneren Einrichtung wegen eine Sehenswürdigkeit. Die schmiedeeisernen Treppengeländer, die ebenso beschlagenen, dunkelgebeizten Thüren, die bemalten Holzdecken, die schönen, in Herrn Ruhrs eigener Fabrik nur für sein Haus hergestellten, mit Gold und Silber durchwirkten antikisirenden Vorhangstoffe, die sinnreichen Sprüche an den Wänden, die alten Möbel in allen Zimmern, selbst in den Schlafzimmern, alle diese Dinge sind aus einem Gusse gedacht und durchgeführt. Das größte Zimmer des Hauses ist die Gemäldegalerie, die zwar erst die Anfänge einer Sammlung, aber doch schon manches hübsche Bild der Düsseldorfer und der Münchener Schule enthält. Von besonderem Interesse sind die beiden Jugendbilder E. v. Gebhardts, dessen berühmtes Abendmahl und dessen erst vor einigen Monaten vollendete Himmelfahrt Christi die Berliner Nationalgalerie schmücken. Herr Ruhr besitzt Gebhardts 1863 gemalten „Einzug Christi in Jerusalem", das Bild, welches in Künstlerkreisen nach dem Orte, dessen Äußeres er seinem Jerusalem geliehen, „Der Einzug Christi in Gerresheim" genannt wird; und er besitzt desselben Meisters 1864 gemalte „Auferweckung von Jairus' Töchterlein": dort eine interessante Landschaft, hier ein interessantes Interieur, dort wie hier bedeutsame Kompositionen und Gestalten, in denen die Erinnerungen an die alte Düsseldorfer Schule, welche Gebhardt später ganz abgestreift hat, noch vernehmlich genug anklingen! Das durch die Biel-Kalkhorstsche Stiftung entstandene Fresco aber, welches Dürers Empfang bei den Antwerpener Malern im Jahre 1521 nach Maßgabe seines eigenen Reisetagebuches dargestellt, nimmt, von figürlichen und pflanzlichen Ornamenten auf Goldgrund umrahmt, die ganze thürlose Langwand des Speisezimmers ein. Es besteht aus etwa anderthalb Dutzend lebensgroßen Figuren vor der Straßenwand des Gildensaals, welche, abgesehen von den mit goldenen und silbernen Kunstgefäßen geschmückten Mittelschrein, ganz aus Fenstern besteht, durch die man in die klar und kühl gestimmten Straßen und auf die Kathedrale Antwerpens hinausblickt. Die Figurenscenen sind hübsch vor diesem Hintergrunde angeordnet. Links steht der gedeckte Festtisch, an dem einige Meister und Meisterinnen Platz genommen haben, während andere zur Begrüßung Dürers aufgestanden sind und vor dem Ende des Tisches mitten im Bilde drei Frauen stehen, welche den oberdeutschen Meister (doch wohl allzumodern gedacht!) mit einem goldenen Lorbeerkranze empfangen. Dürer selbst aber wird, gerade so wie er auf dem Wiener Allerheiligenbilde aussieht, von rechts durch den Gildenmeister die Stufen unter der Eingangsthür herabgeführt, und hinter ihm schreitet seine Gattin, wie er sie selbst auf dieser niederländischen Reise gezeichnet hat, von dem Bannerträger der Gilde geleitet, noch auf einer höheren Treppenstufe; ganz oben in der Thür folgen andere Paare. Wenn auch einige Bewegungen etwas steif, einige Farbenakkorde etwas hart, einige Gesichter etwas ausdruckslos sind, so ist das Ganze doch eine wohlgelungene Arbeit, die die Begabung des jungen Künstlers in besserem Lichte zeigt als irgend etwas, was er früher geschaffen. Bei den Köpfen hat Stummel einige alte Bildnisse verwertet, wie diejenigen der Maler Joach. Patinir und Q. Massys, von denen wir wissen, daß sie damals in Antwerpen lebten; andere zeigen die Porträts von Freunden und Angehörigen des Herrn Jakob Ruhr, der selbst natürlich auch nicht vergessen ist. Die Farbenwirkung ist frisch und kräftig; und eine gewisse Frische und Kraft, hier und da durch feiner gefühlte künstlerische Motive gehoben, zeichnen das Gemälde überhaupt aus.

Die Hauptsache, auf die auch dieser Artikel zunächst hinauswill, ist, daß hier zum erstenmale die edle Absicht des Freiherrn von Biel-Kalkhorst, zugleich einem jungen Künstler Gelegenheit zu geben, sich zu üben, und Privatkreisen Anregung zur Förderung der Kunst im Hause (und zwar einer ernsten und monumentalen Kunst im Hause) zu geben, vollständig erreicht ist; denn in München und Berlin sind unseres Wissens die infolge der Stiftung entstandenen Bilder nicht in Privathäusern ausgeführt worden. Gerade deshalb verdient die ganz programmgemäße Ausführung der Stiftungsbestimmungen in Euskirchen in besonderem Grade die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise von Kunstfreunden.

In wie hohem Grade in der That es der Biel-

Kalkhorstschen Stiftung im Laufe der Jahre gelingen muß, das Interesse für ernste Kunst gerade in diejenigen Kreise des deutschen Volkes zu tragen, die zu ihrer Pflege berufen sind, bedarf keiner weiteren Erörterung. Es liegt klar zu Tage. Wohl aber muß nochmals mit Nachdruck betont werden, daß der Vorteil, welcher den aufstrebenden jungen Talenten aus diesem Vermächtnis fürsorglichen Kunstsinnes erwachsen muß, gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Gerade daß Anfängern auf diese Weise Gelegenheit geboten wird, sich in selbständigem Schaffen höheren Stils unter der notwendigen Vormundschaft ihrer Lehrer zu üben und zu zeigen, ist ein unschätzbarer Gewinn; denn nur den wenigsten wird in unseren Tagen das Glück zu teil, als Gehilfen berühmter Meister an großen Aufgaben mitzuwirken. Die meisten unserer jungen Leute sind darauf angewiesen, sich ihre Sporen auf den Ausstellungen zu verdienen; und wenn uns auch nichts ferner liegt, als das Verdienst der großen Kunstausstellungen verkleinern zu wollen, so liegt die Gefahr, die sie für Anfänger in sich bergen, doch auf der Hand. Man will wirken, man soll Aufsehen erregen, man muß andere schlagen. Je unerhörter der Stoff ist, mit dem man debütirt, desto besser. Je gelehriger man sich der neuesten Modetechnik bedient, desto nützlicher! Einige Jahre ist die „Hellmalerei“ üblich, dann wird es, um neu zu sein und aufzufallen, wieder mit der „Dunkelmalerei“ versucht, bis die Hellmalerei abermals Mode wird und die Dunkelmalerei diese von neuem verdrängt. Von einer Produktion aus den natürlichen Bedingungen des gegebenen Stoffes oder aus dem eigensten Innern heraus ist nur in den seltensten Fällen die Rede.

Hier nun bietet sich jungen Kräften die Gelegenheit, sich ohne Nebenrücksichten in ihre Aufgabe zu versenken; und zu dieser Aufgabe gehört es eben, nicht nur den gegebenen Stoff künstlerisch zu bewältigen, sondern auch dem gegebenen Raume gerecht zu werden. Die Beherrschung des Stoffes und des Raumes zugleich ist ja gerade die Doppelbedingung aller Wandmalerei, die immer seltener erfüllt wird.

Auf die Bestimmung, daß die Malerei rein al fresco ausgeführt sein solle, legen wir dabei jedoch kein Gewicht. Den Stilgesetzen farbiger Wandbekleidung kann in anderen Techniken ebenso wohl entsprochen werden wie in reiner Frescotechnik; und unser feuchtes Klima ist dem Fresco von jeher verhängnisvoll gewesen. Selbst in der italienischen Kunstgeschichte wird der Ausdruck „Fresco“ noch immer viel zu unüberlegt auf alle Wandgemälde angewandt. Eine eingehende technische Untersuchung würde ergeben, daß von den berühmten italienischen Wandgemälden der goldenen Zeit lange nicht so viele, wie man meint, ganz al fresco ausgeführt sind. Diese Bestimmung der Stiftung könnte also vielleicht ohne Schaden wegfallen.

Ein Haupterfordernis für ihr Gedeihen aber wird es sein, daß Freiherr von Biel-Kalkhorst unter vermögenden Kunstfreunden die Bundesgenossen seines außerordentlich verdienstvollen Strebens findet, deren er bedarf, sei es um die Stiftung zu vergrößern, sei es, um ihr alljährlich Bewerber zu gewinnen, die selbst ein Opfer für den schönen Zweck zu bringen bereit sind.

Karl Woermann.

Die jüngsten Erwerbungen der Nationalmuseen Frankreichs.

(Schluß.)

Dem Luxembourg, dessen Sammlungen sich bekanntlich überwiegend durch Ankäufe moderner Kunstwerke des Salons, sowie ausnahmsweise durch Bestellungen bei hervorragenden Künstlern vermehren, flossen in dem genannten Zeitraum durch Kauf 28 Gemälde und vier Skulpturwerke, außerdem vier Aquarelle und zwei Porträts durch Schenkung und fünf Ölgemälde und eine Büste infolge richterlichen Schiedsspruchs aus dem Nachlasse Kaiser Napoleons III. zu. Unter diesem letzteren befindet sich O. Achenbachs „Molo von Neapel“, so daß nun die beiden Brüder dieses Namens neben Knaus und dem Pferdemaler Schreyer die einzigen im Luxembourg vertretenen deutschen Künstler sind. Unter den Ankäufen nennen wir Bouguereau's „Geburt der Venus“, Duez' „Heil. Cuthbert“, Mélingue's „Etienne Marcel“ und manche andere, die, wie die angeführten, die letzte Münchener Ausstellung (1879) schmückten, sodann zwei Landschaften von J. Dupré, der bisher im Luxembourg noch gar nicht vertreten war; unter den Skulpturwerken Saint-Marceau's „Genius“ und Idrac's „Merkur“, der den Schlangenstab erfindet.

Am kärglichsten kam diesmal die historische Galerie von Versailles weg. Unter acht Porträts, die ihr als Schenkung zufielen, sind blos Léon Bonats Bildnisse Thiers' und des Grafen Montalivet hervorzuheben, unter fünf auf Bestellung gefertigten Bildern wohl keines. Dagegen wurde der Sammlung aus der Verlassenschaft Napoleons III. zugesprochen ein Bildnis des Generals Bonaparte von Gros, und eine Zeichnung von Isabey: der erste Konsul zu Malmaison. Auch unter den vier geschenkten Porträtbüsten findet sich keine von Bedeutung.

Was nun schließlich das Museum zu St. Germain betrifft, das ja speziell den nationalen Altertümern aus prähistorischer und frühgeschichtlicher Zeit gewidmet ist, so wurden seine Sammlungen durch die in den verschiedenen Teilen des Landes mit Eifer be-

triebenen Ausgrabungen ansehnlich vermehrt. Die Gegenstände gehören mit Ausnahme der Ausbeute eines Pfahlbaues der Station zu Bevaix durchaus der vorrömischen und römischen Epoche Galliens an. Auch Schenkungen flossen dem Museum reichlich zu, unter ihnen mehrere Sammlungen von Steinwerkzeugen aus Dänemark und Norwegen, sowie eine solche von Pfeilspitzen und Silexwerkzeugen aus der algerischen Sahara. Da das Museum möglichste Lückenlosigkeit in der Darstellung der Kulturentwickelung der Rassen anstrebt, die den Boden Galliens seit der ältesten bis zur Zeit Karls des Großen bewohnten, um so gleichsam wissenschaftliche und chronologische Serien der für die gallische, römische und fränkische Epoche typischen Antiquitäten darzubieten, so werden die Lücken, die sich in den Originalen etwa vorfinden durch Abformungen nach den Schätzen anderer ähnlicher Sammlungen ausgefüllt. So wurden auch in dem genannten Zeitraum insbesondere aus dem unter der musterhaften Leitung Dr. Lindenschmitts stehenden Mainzer Museum, sodann auch aus den Provinzialsammlungen Frankreichs zahlreiche Abgüsse beschafft, ja einzelne umbrische und etruskische Funde auch aus italienischen Sammlungen in Kopien dem Museum einverleibt.

Der Bericht erwähnt auch noch zweier Sammlungen, die bestimmt sind, den Grundstock für zwei neue Abteilungen der Nationalmuseen zu bilden: das sogen. Musée Khmer, enthaltend die etwa aus dem 10. bis 14. Jahrhundert unserer Zeitrechnung stammenden, zumeist religiösen Altertümer aus Cambodge, eine Ausbeute der französischen Expedition nach Cochinchina, früher im Schlosse zu Compiègne, seit der Ausstellung von 1878 aber auf dem Trocadero aufgestellt und bisher in Europa die einzige Sammlung dieser Art, und das chinesische Museum des Schlosses zu Fontainebleau, durch richterlichen Spruch aus dem Nachlasse Napoleons III. dem Staate zuerkannt. Auf die Fortentwickelung beider konnte, in Ermangelung der nötigen Kredite, noch nicht die volle Sorgfalt verwendet werden, und es sollen ins nächste Kunstbudget nun die nötigen Summen sowohl hierfür, als auch für die endgiltige Installation beider Sammlungen aufgenommen werden. — Endlich ist auch noch die Notiz beigefügt, daß die im Schlosse zu Fontainebleau zerstreuten Gemälde zu einer Galerie von 143 Werken vereinigt wurden, die nächstens dem öffentlichen Besuche geöffnet werden soll, sowie daß die Restauration der Fresken Primaticcio's und Rosso's ebendaselbst in Angriff genommen werden kann, nachdem hierzu ein außerordentlicher Kredit von 205000 Fr. von den Kammern bewilligt worden ist.

Seit der Bericht, dessen Resultate wir im Vorhergehenden zusammenfaßten, der Öffentlichkeit übergeben wurde, ist der Louvre durch eine jener großartigen Schenkungen, wie sie in Frankreich, mehr als anderswo, eine schöne Tradition und gleichsam Ehrensache für die Kunstsammler sind, neuerdings bedeutend bereichert werden. Der Bildhauer und Medailleur Edouard Gatteaux, Mitglied des Instituts, in welchem er bis zu seinem vor kurzem in dem hohen Alter von 92 Jahren erfolgten Tode eine Wohnung und ein Atelier inne hatte, hinterließ, nachdem er schon bei Lebzeiten wiederholt einzelne Prachtstücke, insbesondere seiner Handzeichnungensammlung, dem Louvre verehrt hatte, seine sämtlichen Sammlungen, soweit sie nicht bei dem Brande des Institutsgebäudes am 21. Mai 1871 zu Grunde gegangen waren, den wissenschaftlichen und Kunst-Anstalten seines Vaterlandes, indem er bezüglich der Kunstobjekte die Auswahl ganz dem Ermessen der Konservatoren der betreffenden Abteilungen des Louvre überließ und nur die Bedingung daran knüpfte, die einzelnen Objekte möchten durch Etiketten als von ihm herrührend bezeichnet werden.

Wie nun aus dem Verzeichnis der dem Louvre einverleibten Kunstobjekte zu ersehen, ist diese Auswahl sehr reich ausgefallen, indem die Summe derselben 173 beträgt.

An Gemälden sind es blos sieben, darunter allerdings ein Memling (Mystische Verlobung der Heil. Katharina mit dem Christuskind) und ein Fra Angelico (Sechs Heiligengestalten); dagegen nehmen die Handzeichnungen mit 113 Stücken den Löwenanteil für sich in Anspruch, und zwar nicht nur der Zahl, sondern auch dem Werte nach, denn es finden sich darunter zwei Lionardo's (Draperiestudie und zwei Köpfe), zwei Michelangelo's (Akt für einen Christus am Kreuz und nackter männlicher Akt), Raffael (nackte Aktstudie für einen Soldaten in der Constantinschlacht), Mantegna (? Projekt zu einem Grabmal), ein Squarcione (Zwei Krieger), drei Dürers (Jungfrau auf dem Throne, Mädchen und Händestudie, Draperie), ein H. Baldung Grien (der Sabat), 16 Poussins (Arbeiten des Herkules), ein Claude (Marine), 19 Ingres (Porträts und Studien) u. s. f. Es folgt eine Reihe von 33 Bronzen, darunter zwölf italienische aus dem Cinquecento, elf spätere, zumeist französische des 17. und 18. Jahrhunderts, und zehn modern französische, darunter auch zwei von dem Donator; sodann zehn Terrakotten, darunter sieben tanagräische, zwei italienische des 16. Jahrhunderts, und eine französische (Pugets Modell zu seinem Milo von Croton), zwei Marmorbüsten (Buffon von Houdon und Moitte von Gatteaux selbst), eine Wachsbüste (Ariadne von Nic. Poussin), eine Holzskulptur (ein

kolossaler Arm von Puget), endlich fünf Emailletafeln von Penicaud und Pape, und ein gotischer Reliquienschrein.

Es kann nicht Wunder nehmen, wenn bei solchem Wetteifer an Liberalität unter Sammlern und Kunstfreunden die Schätze des Louvre, trotz der kärglichen Staatsdotirung, in reichem Maße sich mehren. Der Gewinn solcher Denk- und Handlungsweise ist nicht hoch genug anzuschlagen, wenn man bedenkt, daß dadurch der Kunstschatz vergangener Zeiten immer mehr den Zufälligkeiten des Privatbesitzes entzogen, den weitesten Kreisen zu Forschung, Belehrung und Genuß zugänglich gemacht und aus dem Bereich der „Ware“, als welche er denn doch auf dem den Velleitäten der Mode ausgesetzten Kunstmarkte in den Händen von Berufenen und Unberufenen circulirt, in die sichere und vornehme Höhe öffentlicher Kunstsammlungen entrückt wird.

C. v. F.

Todesfälle.

Der Holzschneider Joh. Gottfried Flegel, geboren 1815 in Leipzig, ist am 28. Dezember v. J. daselbst gestorben. Flegel begründete Anfang der vierziger Jahre sein Atelier, das sich ehedem eines großen Rufes erfreute. Eine große Anzahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter gingen aus demselben hervor; sie bildeten gewissermaßen die ersten kräftigen Sprößlinge der wiedererstandenen deutschen Holzschneidekunst, die seitdem freilich immer mehr und mehr zu der malerischen Behandlung übergegangen ist, so daß die Vertreter der älteren strengen Weise und mit ihnen auch Flegel in den Hintergrund gedrängt wurden.

Bildhauer Wagmüller, Honorarprofessor der Münchener Kunstakademie, ist am 26. Dezember v. J. einem längeren Leiden erlegen.

Konkurrenzen.

x. — **Von der Tiedge-Stiftung in Dresden** ist eine Konkurrenz für Bildhauer ausgeschrieben worden. Es sollen nämlich an den Vorhallen des dortigen neuen Annenfriedhofes auf Kosten der Tiedge-Stiftung vier Reliefs von je ungefähr 2,50 m Länge und 1,60 m Höhe hergestellt werden. Die Motive des Reliefs sind dem ernsten Charakter der evangelischen Begräbnisstätte entsprechend zu wählen; für Modellirung und Ausführung dieser Reliefs in vorhandenen Sandsteinbossen sind 16000 Mark ausgesetzt. Deutsche Bildhauer, welche an der Konkurrenz sich beteiligen wollen, haben für jedes der vier Reliefs ein Gipsmodell in $1/5$ der wirklichen Größe vom 1. bis 15. Oktober 1882 im Ausstellungslokale des Sächsischen Kunstvereins auf der Brühlschen Terrasse abzuliefern. Das Preisrichteramt übernehmen die Herren Proff. Schilling und Hähnel, sowie die Mitglieder des Komités der Stiftung. Dem Urheber der vier besten und am meisten zur Ausführung sich eignenden Entwürfe wird die Ausführung für die erwähnte Summe übertragen; den nächstbesten Entwürfen wird ein zweiter Preis von 800 Mark und ein dritter von 500 Mark gewährt werden.

⊙ **Bildliche Ausschmückung der Treppenhalle des Berliner Rathauses.** Vor einiger Zeit ist ein Ausschuß von Mitgliedern der Berliner Stadtverordnetenversammlung niedergesetzt worden, welcher über die Frage der Ausschmückung der drei Wände der Treppenhalle des Berliner Rathauses einen Beschluß fassen sollte. Als Material war demselben eine von A. von Werner im Auftrage des Magistrats ausgeführte Skizze vorgelegt worden, welche zwar vom Oberbürgermeister von Forckenbeck auf das wärmste befürwortet wurde, gleichwohl aber nicht den Beifall des Ausschusses fand. Jetzt hat dieser beschlossen, eine allgemeine Konkurrenz an die deutschen Künstler auszuschreiben, zugleich aber auch A. v. Werner mit der Anfertigung einer neuen Skizze zu beauftragen. Diese sowohl als auch die drei besten anderen Skizzen sollen entsprechend honorirt werden, und zwar sind dafür wie für die anderweitigen Kosten der Konkurrenz 40000 Mark beantragt worden. Die drei Wände sollen mit einem einheitlichen Bilde dekorirt werden, welches die Wiederaufrichtung des deutschen Reiches und die Erhebung der Stadt Berlin zur Hauptstadt dieses Reiches darstellen soll. Auch wird demnächst ein Plan aufgestellt werden, nach welchem die schon längst beschlossene innere Ausschmückung des Rathauses durch Bilder und Statuen endlich erfolgen soll. Dazu gehört auch die Ausführung eines großen Bildes zur Erinnerung an die Schlacht von Großbeeren, welche bereits im Jahre 1863 beschlossen worden ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Munkacsy's „Christus vor Pilatus“** ist seit 1. Januar im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Das im letzten Frühjahr entstandene, im Besitze des Pariser Kunsthändlers Charles Sedelmayer befindliche Bild wurde bereits gleich nach seiner Vollendung in diesem Blatte wiederholt eingehend besprochen, und wir können uns daher heute vorläufig mit der kurzen Konstatirung der Thatsache begnügen, daß die eminente Leistung des ungarischen Künstlers auch in Wien sich eines tiefgehenden Erfolges zu erfreuen hat. In erster Linie gilt derselbe der koloristischen Wirkung des Bildes, welches an feierlichem Ernst, Noblesse und Harmonie der Gesamthaltung den ersten Meisterwerken an die Seite gestellt werden darf. Erst in zweiter Linie kommen Komposition und Charakteristik in Betracht, welche besonders bei den Hauptfiguren nicht durchweg stichhalten und jedenfalls keinen Fortschritt gegen Munkacsy's „Milton“ bekunden. Alles in allem genommen bleibt jedoch der Wert des Ganzen ein ganz außerordentlicher.

Über die Museumsverhältnisse in Halle a. S. schreibt man von dort: Bis jetzt fehlte es immer noch an den geeigneten Räumlichkeiten zur würdigen Unterbringung und Aufstellung der Gegenstände unserer drei Museen; dies wird sich nunmehr teilweise schon im nächsten Jahre ändern. Die Verhältnisse liegen folgendermaßen: das Museum des Sächsisch-Thüringischen Vereins und das Provinzialmuseum sind beide vereinigt in dem alten „Residenz“-Gebäude, welches bereits im nächsten Jahre ausgebaut, beziehentlich umgebaut werden soll. Gesammelt wird Provinzielles, besonders aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit; unterstützt wird das Museum seitens des Staates und der Provinz. Das Universitätsmuseum enthält griechisch-römische, überhaupt vorchristliche Kunstgegenstände und das Kupferstichkabinet. Ein Bauplatz neben der Universität ist bereits gekauft. Der Beginn des Baues ist noch nicht bestimmt. Das Museum genießt Staatsunterstützung. Das Gewerbemuseum, das neuere Kunst- und Kunstgewerbe-Gegenstände enthält und von der Stadt unterstützt wird, bedingt ebenfalls einen Neubau, der gegenwärtig lebhaft unsere Stadt beschäftigt. Eine Petition der Geschichtsvereine der Provinz Sachsen an den sächsischen Provinziallandtag wegen unserer Museumsfrage ist in Vorbereitung. Köln. Zeitg.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Katastrophe des Wiener Ringtheaters**, welche die Welt in Schrecken und Tausende in Trauer und Elend versetzte, hat Anlaß gegeben zu einem Akte kaiserlicher Munifizenz, dessen erhebender Wirkung sich niemand entziehen wird. Am ersten Weihnachtstage brachte die „Wiener Zeitung“ die Kunde, daß Kaiser Franz Joseph auf dem dem Stadterweiterungsfonds gehörigen Baugrunde des Ringtheaters aus Seinen Privatmitteln ein Stiftungsgebäude mit einer Gedächtniskapelle zu errichten beschlossen hat. Die Erträgnisse des Stiftungsgebäudes sollen Wiener Wohlthätigkeitsanstalten zufließen. Oberbaurat Friedr. Schmidt wurde mit der Ausarbeitung der Baupläne betraut. Als Bausumme soll der Betrag von 500000 Gulden aus der kaiserlichen Privatschatulle bereits angewiesen sein.

Vom Kunstmarkt.

* **Pariser Kunstauktion.** Die ältesten Stammgäste des Hotel Drouot wissen sich kaum eines ähnlichen Andranges zu erinnern, wie er kürzlich zu der Versteigerung der Gemälde Courbets stattfand. Dieser Teilnahme entsprach der erzielte Erfolg: die 31 Stücke der Sammlung warfen das stattliche Gesamterträgnis von 253290 Fr. ab. An der Spitze standen: „Das Hirschgefecht" mit 41900, „Die Erlegung des Hirsches" mit 33900, „Mittagsruhe während der Heuernte" mit 29500 und „Der Mann mit dem ledernen Gürtel" mit 26100 Fr. Diese vier Bilder wurden für Rechnung der Regierung erstanden. Als der Kommissär den Anwesenden diese Mitteilung machte, brachen sie in rauschenden Beifall aus. Das berühmte „Atelier Courbets" mit einer Frauengestalt, welche zu dem Schönsten gehört, was der Meister von Ornans auf die Leinwand gezaubert, brachte es nur auf 22000 und die satirische „Heimkehr von der Konferenz (oder Erbauungsstunde)" nur auf 15600 Fr. Hier noch einige andere Preise: „Spanische Dame" 8000, „Der Verwundete" 11000, „Das Schloß Chillon" 6900, „Porträt des Hrn. Urbain Cuenot" 5000, „Die schöne Holländerin" 5700, „Schlummerndes Mädchen" 4550, „Schlummernde Brünette" 4100, „Schlummernde Blondine" 2600, „Die Dame mit dem schwarzen Hut" 3150, „Ein Abend in Bougival" 3500, „Hiob" 3400, „Studie von Kastanienbäumen" 3000, „Die Hängematte" 2800, „Waldlichtung" 2700 Fr.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Eidlitz, L., The nature and function of Art, more especially of Architecture. 496 S. 8. London. (Berlin, W. H. Kühl.) 21 sh.

Shedd, J. A., Famous Painters and Paintings. Revised and enlarged edition. Illustrated with heliotypes. 12. Boston. (Berlin, W. H. Kühl.) 15 sh.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. No. 12.
Bronzeleuchter und Reliquienschrein mit Glasemail (Ital. Arbeit, 14. u. 15. Jahrh.). — Ornamentale Motive aus der Wilhelmsburg zu Schmalkalden (Deutsche Renaissance). — Dekorative Wandmalereien aus dem Schlosse zu Blois. — Moderne Entwürfe: Kaminofen; Wohnzimmer; Geländer aus Gusseisen; Büffetschrank in gewichstem Nussbaumholz.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 195.
Die italienische Industrie-Ausstellung in Mailand im Jahre 1881. — Enthüllung des Denkmales für Eduard Ritter v. Haas. — Patent- u. Musterschutz-Ausstellung in Frankfurt a. M., von Fr. Fischbach.

L'Art. No. 364.
Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques, von A. Wauters. — Souvenir de quelques galeries romanes, von A. Weber. (Mit Abbild.) — Guiffrey, Ant. van Dyck, von J. Guillaud. (Mit Abbild.) — Havard, L'Art à travers les moeurs, von E. Véron.

Inserate.

Statuten-Auszug der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Zweck.

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, hervorgegangen aus dem seit dem Jahre 1832 bestandenen Vereine zur Beförderung der bildenden Künste in Wien, hat zum Zwecke: ihren Mitgliedern hervorragende Erscheinungen neuer und alter Kunst in möglichst künstlerisch vollendeten Nachbildungen zugänglich zu machen.

Publikationen.

Die Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst werden bestehen:

a) In dem Galeriewerke, dessen hauptsächliche Bestimmung die Reproduktion von älteren Meisterwerken, und zwar insbesondere von jenen der Galerien Wiens bildet;
b) in Original-Radirungen und Original-Zeichnungen moderner Künstler;
c) in Reproduktionen von einzelnen oder auch in ganzen Cyclen zusammenhängenden Bildern und Zeichnungen alter und neuer Meister;
d) in Publikationen von Meisterwerken höchsten Ranges mit dem ganzen Aufwande aller der vervielfältigenden Kunst zu Gebote stehenden Mittel.

Von dem Galeriewerke werden jährlich entweder ein einzelnes größeres bedeutenderes Blatt oder eine Lieferung von zwei bis drei kleineren Blättern, und von den übrigen Abteilungen zusammengenommen jährlich mindestens zwölf kleinere Blätter mit dem Titel **„Die graphischen Künste“** in regelmäßig erscheinenden vierteljährigen Heften und zwar am 1. Oktober, Januar, April und Juli publizirt und an Gründer und Mitglieder verteilt.

Erläuternde Texte werden den Bildern nach Bedarf beigegeben, und erhält der Text für zusammenhängende Cyclen und für Sammelwerke eine solche Einrichtung, daß die einzelnen Blätter nach Beendigung des Werkes zu einem selbständigen Ganzen vereinigt werden können. Die Exemplare für Gründer werden mit Anführung der Namen derselben besonders gekennzeichnet.

Es werden nur diejenigen Reproduktionsmittel benutzt, welche die möglichst treue Wiedergabe des Originals sichern.

Für die Reproduktionen wird in erster Linie der Kupferstich, die Radirung und der Holzschnitt angewendet, ohne den Farbendruck und sonstige künstlerische Vervielfältigungsmittel auszuschließen.

Für die Reproduktion älterer Meisterwerke aber wird nebst dem Kupferstiche insbesondere auch der Farbendruck benutzt werden.

Mitglieder.

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst besteht aus Gründern und Mitgliedern.

Die Gründer leisten einen jährlichen Beitrag von 100 Mark oder einen einmaligen Beitrag von 2000 Mark.

Mitglieder sind Diejenigen, welche der Gesellschaft mit dem jährlichen Beitrage von 30 Mark beitreten.

Die Einhebung der Beiträge erfolgt vom 1. Oktober an im voraus.

Die ersten sechzig Gründer erhalten die Vereinspublikationen, insoweit solche nicht Farbendrucke sind, in Abdrücken ganz ohne alle Schrift, also auch ohne die Künstlernamen (épreuves d'artiste), die später Eintretenden aber solche mit bloßer Beifügung der Künstlernamen (avant la lettre).

Die Zahl dieser beiden Druckgattungen zusammengenommen ist jedoch auf 100 beschränkt.*)

Gründer und Mitglieder erhalten jährlich außer den im §. 2 angegebenen Vierteljahresheften mindestens eine Lieferung des Galeriewerkes mit einem bedeutenderen Blatte oder zwei Lieferungen mit kleineren Blättern, und werden ihnen die Publikationen innerhalb der Grenzen von Österreich-Ungarn und des Deutschen Reiches franko zugestellt.

Bedeutendere Publikationen können nur an solche Mitglieder und Gründer abgegeben werden, welche der Gesellschaft in der vom Curatorium von Fall zu Fall festzusetzenden Anzahl von Jahren angehören, oder hierfür den Nachtrag leisten, beziehungsweise die entsprechenden Publikationen nachbeziehen.

Wenn neu Eintretende einen solchen Nachtrag nicht zu leisten wünschen, bleibt es ihnen überlassen, statt der entfallenden Publikation, deren Bezug an mehrjährige Mitgliedschaft geknüpft ist, eine andere zu wählen, welche solcher Bedingung nicht unterliegt.

Außerordentliche Publikationen.

Außer den den Gründern und Mitgliedern zukommenden Jahrespublikationen wird die Gesellschaft noch außerordentliche Publikationen unternehmen. Es steht den Gründern und Mitgliedern vollkommen frei, ob sie gegen Entrichtung des von Fall zu Fall festzustellenden Kostenpreises diese außerordentlichen Publikationen beziehen wollen oder nicht.

*) Diese Einrichtung begann mit dem Jahre 1875/1876. Über die Art der Ausstattung der Drucke vor der Schrift wird seinerzeit besondere Entscheidung erfolgen.

Prospekte werden von der Kanzlei der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien VI, Magdalenenstr. 26 sowie jeder Buch- und Kunsthandlung auf Verlangen gratis geliefert.

☛ Vertreter: Herr **Paul Bette** in **Berlin** und Herr **Hermann Vogel** in **Leipzig.** ☚

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren und eine desgleichen von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. Januar



Nr. 13.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Pseudo-Grünewald-Frage.

Der Widerspruch, den F. Niedermayer in der Kunstchronik (XVII, Nr. 9) gegen die von mir acceptirte Ansicht erhebt, die besten (keineswegs „die sämtlichen", wie ich gesagt haben soll) der eine Zeitlang einem angeblichen Pseudo-Grünewald zugeschriebenen Bilder seien Jugendwerke Lukas Kranachs oder doch Werke dieses Meisters, in denen er seinen Jugendstil länger als in anderen bewahrt, kann mir nur willkommen sein, weil er geeignet ist, die Diskussion dieser Frage, die ich in dem knappen Raume der „Geschichte der Malerei" nicht erschöpfend behandeln konnte, in Fluß zu bringen; aber daß Niedermayers Widerspruch eine Widerlegung sei, kann ich nicht anerkennen.

Das Hauptgewicht legt er offenbar auf seine dankbar hinzunehmende archivalische Entdeckung, daß nach dem Tode des Kardinals Albrecht die Witwe eines gewissen Malers Simon einen bedeutenden Anspruch an den kurfürstlichen Nachlaß erhob; und in diesem Meister Simon möchte er den angeblichen „Pseudo-Grünewald" wiederfinden. Wenn es gelänge, zwischen Meister Simon und auch nur einem einzigen der Werke, die ich für Lukas Kranach in Anspruch genommen habe, eine feste Brücke zu schlagen, so würde ich mit Freuden anerkennen, daß die von mir vertretene Ansicht durch eine besser begründete ersetzt worden sei. F. Niedermayer bringt aber auch nicht den kleinsten stichhaltigen Grund für seine Annahme vor. Schon daß Meister Simon wirklich Hofmaler des Kardinals gewesen, erscheint problematisch. Gesetzt aber, das wäre erwiesen, — haben nicht notorisch verschiedene, zum Teil berühmte Maler, hat nicht notorisch auch Lukas Kranach der ältere für Albrecht gemalt? Und ist es denn überhaupt erwiesen, daß alle oder die meisten der Bilder, die man eine Zeitlang dem echten, dann dem falschen Grünewald zugeschrieben, für diesen Kirchenfürsten gemalt wurden? Oder steht irgend etwas im Wege, anzunehmen, daß Lukas Kranach, ehe er nach Wittenberg ging, sich hauptsächlich in den Orten, deren Kirchen diese Bilder enthielten oder enthalten, aufgehalten habe? Ich glaube nicht, daß die in Niedermayers Artikel befolgte Methode, Namen und Bilder in Verbindung zu bringen, in der gegenwärtigen Entwickelungsphase kunstgeschichtlicher Forschung noch viele Anhänger finden wird.

Noch schwächer aber, als mit diesem positiven, steht es mit dem negativen Teile des versuchten Gegenbeweises.

Zunächst wird der Einwand erhoben, wenn die Bilder des angeblichen Pseudo-Grünewald von Lukas Kranach herrühren sollten, so müßte für diesen „Pictor celerrimus" noch eine Steigerung des Superlativs existiren. Hiergegen muß ich zunächst nochmals betonen, daß ich keineswegs alle Bilder, die früher irrigerweise Grünewald zugeschrieben wurden, für Kranach in Anspruch genommen, sondern ausdrücklich darauf hingewiesen habe, daß manche derselben Arbeiten der Gesellen seiner früheren Zeit seien. Die Bilder „Pseudo-Grünewalds" waren eben noch gar nicht gesichtet; und eine Anzahl der unter seiner Firma gehenden Werke (z. B. die Messen Gregors im Aschaffenburger Schlosse) sind in der That rohe Arbeiten, mit denen ich mich, trotz ihres Kranachischen Charakters, hüten würde, den Namen des

Meisters selbst in Verbindung zu setzen; einige der zur Zeit der Verkennung Grünewalds ihm zugeschriebenen Werke aber haben bereits anderweitige gesicherte Unterkunft gefunden. Ich erinnere nur daran, daß einige der falschen Grünewalds des Wiener Belvedere sich als echte Bilder B. Strigels erwiesen haben. Es handelt sich nur noch etwa um ein Dutzend Bilder, die dem „Pictor celerrimus“ um so eher zuzumuten sind, als die meisten von ihnen der Jugendzeit des Meisters, aus der noch nicht so gar zahlreiche Werke anderweitig beglaubigt sind, zugeschrieben werden müssen. F. Niedermayer leitet diesen ersten Einwurf aber auch mit den Worten „abgesehen davon, daß“ ein; und ich glaube in der That, daß man besser thun wird, von diesem Argumente abzusehen.

Dann aber kommt der Haupteinwand: „Die Werke selbst sprechen gegen die Annahme Scheiblers und Woermanns“. Zur Begründung dieses Urteils wird nur ganz allgemein gesagt, die Werke Pseudo-Grünewalds seien voll feierlicher Würde und Ruhe, Eigenschaften, die doch wohl auch den Werken Grünewalds zukommen, nicht aber dem etwas kleinlichen Kranach. Dieser Passus enthält nichts Neues. Ich selbst bin nach dem Vorgange sowohl derjenigen Forscher, welche das „Feierliche und Würdevolle“ dem von ihnen fingirten Grünewald zuschrieben, als derjenigen, welche diese Eigenschaften dem „Pseudo-Grünewald“ nachsagten, viel ausführlicher auf diesen Unterschied zwischen den Werken der früheren und der späteren Zeit Kranachs eingegangen; und es wird in der That niemand etwas auffallendes darin finden, daß Kranach zu der Zeit, da er große Altarbilder für katholische Kirchen malte, die Gegenstände feierlicher und würdiger auffaßte, als später; ja, daß er diese feierlichere Auffassung gerade für Altarbilder am längsten beibehielt. Auffallend wäre es umgekehrt, wenn Kranach allein von allen seinen Zeitgenossen in seinem langen Leben keinen Wandlungen unterworfen gewesen wäre. Die gleiche Malweise und die ähnliche Zeichnung schreibt ja auch Niedermayer den Werken der beiden nach ihm verschiedenen Meistern zu. Dagegen muß ich aufs entschiedenste leugnen, daß den Werken des echten Grünewald „feierliche Würde und Ruhe“ eigen sei. Das Münchener Erasmusbild hat noch am ersten etwas von diesen Eigenschaften; aber auch Woltmann (in seinem Aufsatz über Grünewald in „Kunst und Künstler“ (S. 63) sagt, daß dieses Bild „stilvoller und gemessener“ sei, als die übrigen des Meisters; und auch er charakterisirt diese übrigen Bilder als nichts weniger denn feierlich und ruhig. Ich selbst aber habe das Hauptwerk, auf welches alles ankommt, den Isenheimer Altar in Kolmar, öfter gesehen, ich habe ihn noch vor zwei Monaten eigens darauf hin wieder angesehen: seine Haupteigenschaft ist gerade die durchgehende Beweglichkeit des Stils: eine gewisse Unruhe der Komposition, eine oft übertriebene, an die Grenze der Verzerrung streifende Lebhaftigkeit der Geberden, eine ungewöhnliche Leichtigkeit und Flüssigkeit des Farbenauftrags, ein schillerndes, spielendes Licht in der koloristischen Behandlung, lauter Eigenschaften, die das gerade Gegenteil von feierlicher Ruhe und Würde sind. Der echte Grünewald ist so verschieden von dem angeblichen Pseudo-Grünewald, wie nur möglich. Die Anhänger eines Pseudo-Grünewald sollten daher mindestens darauf verzichten, ihm eine Mittelstellung zwischen Kranach und Grünewald zuzuweisen. Wenn ich die Möglichkeit einer wirklichen Berührung zwischen Kranach und Grünewald zugegeben habe, so war das nur äußerlich gemeint und bezog sich vor allem auf die Flügel des Münchener Erasmusbildes. Sollte sich herausstellen, daß diese angeblichen Flügel keineswegs ursprünglich zu dem Bilde gehört haben (was ja gerade F. Niedermayer in seinem Aufsatz über Werke Grünewalds in Nr. 44 der Kunstchronik XVI. annimmt), so würde ich auf die Möglichkeit einer Berührung zwischen den beiden Meistern gar kein Gewicht mehr legen. Auch Woltmann (a. a. O.) sagt von den Werken des Pseudo-Grünewald: „Alles das hat aber mit Grünewald nicht das mindeste zu thun“. Umgekehrt zeigen viele beglaubigte oder allgemein anerkannte frühere Werke Kranachs jene „feierliche Würde und Ruhe“. Ich erinnere nur an die Vermählung der heil. Katharina in Wörlitz und an die Innsbrucker Madonna.

So allgemein hingestellt, ist die Behauptung, daß „die Werke“ gegen Scheiblers und meine Ansicht sprechen, um so auffallender, als ich in der „Geschichte der Malerei“ unsere Ansicht gerade nachdrücklichst durch den Vergleich der in Betracht kommenden Werke begründet und überhaupt ein Hauptgewicht auf das umfangreichste vergleichende Bilderstudium gelegt habe. Natürlich kann der Verfasser einer Gesamtgeschichte der Malerei dieses Studium nicht für jeden einzelnen Fall selbst oder allein machen; er wird eine Ansicht aber nur acceptiren, wenn ihm ein ausreichendes, gedrucktes oder ungedrucktes, auf solchem vergleichenden Bilderstudium beruhendes Material vorliegt; ja, er wird sie ohne Vorbehalt nur acceptiren, wenn er sich wenigstens in einer Reihe von Fällen durch Autopsie davon überzeugt hat, daß das ihm vorliegende Material durch kundige Augen zusammengelesen worden. Nur auf diesem Wege bin ich auch zu meiner Ansicht in der Pseudo-Grünewald-Frage gekommen.

Da mir bekannt war (wie wohl den meisten Fachgenossen bekannt ist), daß Herr Dr. L. Scheibler, der zur Zeit an der Berliner Galerie angestellt ist, in den letzten sieben Jahren in fast allen zugänglichen Orten

Deutschlands, ja, Europa's, das umfangreichste Material (an Notizen und Photographien) in Bezug auf die deutschen (und niederländischen) Meister des 15. und 16. Jahrhunderts gesammelt hat, so nahm ich die ebenso seltene wie uneigennützige Liebenswürdigkeit, mit der er mir dieses Material für die Geschichte der Malerei zur Verfügung stellte, natürlich mit dem größten Danke an. Ich muß aber mit Nachdruck darauf aufmerksam machen, daß ich es erst benutzt habe, nachdem ich es, soweit es mir irgend möglich war, durch Autopsie kontrolirt hatte. Ich habe mit Scheiblers Notizen und Photographien in der Hand während des Jahres 1881 nach und nach fast alle in Betracht kommenden deutschen Kunststätten wiederbesucht, teilweise auch zum erstenmale besucht; und das Resultat dieser Reisen war, daß ich in weitaus den meisten Fällen (nicht in allen, wie aus der „Geschichte der Malerei" hervorgeht) seine Ansichten von schlagender Überzeugungskraft fand. In anderen Fällen einigten wir uns durch eingehende schriftliche Korrespondenz; in einigen aber blieben wir auch verschiedener Ansicht.

Gerade das Material für Grünewald, Kranach und „Pseudo-Grünewald" war noch nie so vollständig gesammelt worden wie von Scheibler. Er hatte gerade diesen deutschen Meistern wegen der mit ihren Namen verknüpften Streitfragen ein Hauptinteresse zugewandt; und dem entsprechend ließ auch ich es mir auf jenen Reisen angelegen sein, die diesen Meistern gehörenden oder zugeschriebenen Werke besonders zu studiren. Zwar konnte ich die wichtigen Kranach'schen Bilder in den sächsischen Gegenden nicht wiedersehen; aber die Bilder Grünewalds, Kranachs und des angeblichen Pseudo-Grünewald, welche ich in Frankfurt, Darmstadt, Aschaffenburg, Nürnberg, Bamberg, München, Wien, Innsbruck, Karlsruhe und Kolmar wiedersah, genügten vollständig, um mich von der Richtigkeit der Scheiblerschen Ansicht zu überzeugen, zumal da mir für eine Reihe der anderen in Betracht kommenden Werke Nachbildungen zur Verfügung standen und die Holzschnitte aus Kranachs früherer Zeit besonders beweiskräftig für unsere Ansicht sind. Die beiden Hauptwerke, auf deren Vergleich es nach Scheibler ankommt, die Vermählung der heil. Katharina von 1516 in Wörlitz (welche bezeichnet ist) und das Bild in der Frauenkirche zu Halle (welches als ein Hauptwerk „Pseudo-Grünewalds" gilt) habe ich leider nicht selbst vergleichen können. Wie ich höre, sollen beide demnächst photographirt werden. Da ich mich aber mit meinen eigenen Augen überzeugte, daß eine Reihe der früher Grünewald zugeschriebenen Werke, wie die Bilder der Berliner Galerie (544 A und 565), die Madonna bei Herrn Hofrat Schäfer in Darmstadt, die Bilder der dortigen Galerie, die Tafeln mit Heiligen im Schlosse von Aschaffenburg, Wilibald und Walburga in der Bamberger Galerie, das Rosenkranzfest im Bamberger Dom, ja, auch die vermeintlichen Flügel des Münchener Erasmusbildes (welche nur ihrer ungewohnten Größe wegen für den ersten Anblick nicht ganz überzeugend sind), nicht nur ihrer Malweise nach (was Niedermayer ja zugiebt) sondern auch ihren Typen und ihrer Haltung nach von notorischen Werken aus Kranachs früherer Periode, wie der Madonna mit der Traube und der Ehebrecherin vor Christus in München, der Innsbrucker Madonna, den zwei Heiligen von 1515 und „Adam und Eva" im Wiener Belvedere, einer kleinen Madonna in Landschaft in Karlsruhe, einer kleinen Kreuzigung in Frankfurt a. M. u. s. w. u. s. w. nicht zu unterscheiden sind, vor allen Dingen aber mit den Typen auf Kranachs früheren Holzschnitten genau übereinstimmen, so durfte ich Scheibler ohne weiteres glauben, daß die Bilder in den sächsischen Gegenden, welche ich nicht vergleichen konnte, das richtige Verhältnis noch klarer beweisen. Das geht auch aus der Zusammenstellung in der „Geschichte der Malerei" hervor. Wer uns widerlegen will, darf sich daher mindestens die Mühe nicht verdrießen lassen, auf alle diese Bilder einzugehen.

Schließlich noch eine Hauptsache. Der Artikel in der Kunstchronik könnte den Glauben erwecken, als träte ich mit Scheiblers und meiner Ansicht in der „Geschichte der Malerei" zum erstenmale mit einer allen Autoritäten ins Gesicht schlagenden Überzeugung hervor. Auch das ist nicht der Fall, vielmehr geben wir Kranach nur zurück, was jedermann ihm ließ, bis Passavants und Waagens Irrtum, daß die Gestalten der heiligen Magdalena, Martha, Lazarus und Chrysostomus in der Münchener Pinakothek als Werke Grünewalds beglaubigt seien, den Meister um einen Teil seines Eigentums brachte. Für die erwähnten Bilder der Bamberger Galerie ist Kranachs Urheberschaft schon durch Sandrart, für die Madonna der Frauenkirche zu Halle durch die von Kugler unbedenklich anerkannte Tradition, die sich in Dreyhaupts Beschreibung des Saalkreises aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts ausspricht, beglaubigt. W. Schmidt hat denn auch schon 1876 (im Repertorium I, S. 411, womit Kunstchronik XV, S. 634 zu vergleichen) einige dem „Pseudo-Grünewald" gegebene Werke wieder für Kranach in Anspruch genommen. Julius Meyer und W. Bode haben sich im Berliner Katalog von 1878 (S. 77) für die Wahrscheinlichkeit unserer Ansicht ausgesprochen. A. Woltmann, dem ich nach Niedermayers Behauptung entgegengetreten sein soll, stimmte mit uns darin überein, daß die früher Grünewald zugeschriebenen Werke von verschiedenen Händen herrührten. In seiner Behandlung Grünewalds (in „Kunst und Künstler", S. 60) sagt er von ihnen: „Es waren Werke, die

entweder von Kranach selbst oder von seiner Schule herrührten", und diesen Satz wiederholte er wörtlich in einer seiner letzten Arbeiten, dem Artikel über Grünewald in dem 1879 erschienenen zehnten Bande der Allgemeinen deutschen Biographie. Es ist daher klar, daß er von seiner früheren entgegengesetzten Ansicht, die er noch in seinem Artikel über Kranach in dem zuletzt genannten Werke (Band IV, 1876, also drei Jahre früher) ausgesprochen, später zurückgekommen war; und wenn auch noch ein Unterschied dazwischen besteht, ob man mit Woltmann sagt: „Die Werke sind entweder von Kranach selbst oder von seiner Schule", oder ob man mit uns sagt: „Sie sind teils von Kranach, teils von seiner Schule", so steht jeder dieser Ansichten der anderen doch offenbar näher, als der von Niedermayer vertretenen. Wir haben daher mehr Grund, uns auf Woltmann zu berufen als er. Außer der Autorität Woltmanns, die niemand höher hält als ich, führt Niedermayer aber auch noch die Autorität Eisenmanns, die ich im vollsten Maße anerkenne, gegen mich ins Feld. Es wäre mir in der That schmerzlich, wenn Eisenmann, auf dessen Urteil ich das größte Gewicht lege, noch jetzt an der Ansicht festhielte, daß es einen besonderen „Pseudo-Grünewald" gäbe. Das thut er aber auch nicht. Eisenmann hat mich in einem eigens zu diesem Zwecke geschriebenen Briefe vom 28. Dezember 1881, nachdem er Niedermayers Artikel gelesen, ermächtigt und beauftragt, in seinem Namen zu erklären, daß er in der That längst zu der Überzeugung gekommen, der von ihm seinerzeit aushilfsweise aufgestellte Pseudo-Grünewald sei kein anderer, als Lukas Kranach der ältere. Er habe nur noch keine Gelegenheit gefunden, dieses öffentlich auszusprechen.

Karl Woermann.

Nekrologe.

Michael Wagmüller †. Am Montag d. 26. Dez. 1881 Nachmittags 2 Uhr schied wieder ein namhafter Münchener Künstler aus dem Leben: der Bildhauer und Ehrenprofessor Michael Wagmüller.

Derselbe war am 14. April 1839 in Karthaus Prüll bei Regensburg geboren, von wo er frühzeitig mit seinen Eltern nach München kam, wo sein Vater eine kleine, wenig abwerfende Bleistiftfabrik übernahm. Mit nur mangelhafter Schulbildung ausgerüstet und durch die Ungunst der Verhältnisse angewiesen, von seinem schmalen Verdienste auch noch seine Eltern zu unterstützen, arbeitete Wagmüller bis zu seinem 16. Lebensjahre im Atelier des Bildhauers Anselm Sickinger, aus dem auch der jüngst heimgegangene Knabl hervorgegangen, und suchte dann Aufnahme an der Akademie nach, mußte aber zunächst eine Abweisung erfahren. Erst als er schüchtern bemerkte, er wolle ja nicht Maler, sondern nur Bildhauer werden, entsprach man seiner Bitte. In dieser Zeit mußte er sich glücklich schätzen, von Professor Widnmann mit kleineren Arbeiten betraut zu werden oder auch kleine eigene Gedanken auszuführen. Seine erste größere Arbeit waren drei Reliefs, „Glaube, Liebe und Hoffnung", für das Mausoleum des Königs Maximilian II. in der Theatiner Hofkirche zu München. An sie reihten sich die beiden Giebelgruppen am bayerischen Nationalmuseum und eine solche am Schulhaus im Rosenthal daselbst, sowie die Caritasgruppe auf dem Krankenhause in der Vorstadt Haidhausen.

Inzwischen hatte er im deutschen Kriege von 1866 seiner Militärpflicht Genüge zu thun, sah aber keinen Feind, denn er verließ das Depot in Regensburg nicht. Auch vier Jahre später während des großen Krieges von 1870/71 hatte Wagmüller nur Gefangene zu bewachen. — Eine mit dem englischen Ingenieur Giles nach London unternommene Reise war für Wagmüller vom günstigsten Erfolge begleitet; von Giles in die Gesellschaft eingeführt, modellirte er dort an vierzig Büsten, darunter auch die des Sir Robert Owen.

Aber schon das Jahr 1872 brachte ihm eine empfindliche Geschäftsstockung. Ohne Aufträge, wie er war, wendete er sich der Malerei zu, freilich ohne ins Gewicht fallenden materiellen Gewinn.

Zwei Jahre später brachen für Wagmüller hellere Tage an. Sie brachten ihm Aufträge des Königs für den Linderhof, an welche sich später solche für das neue Schloß auf Herren-Chiemsee in großer Zahl anreihten. Da gab es Einzelfiguren und Gruppen wie die Neptunsgruppe, die Rheintöchter und Amoretten, kolossale Löwen und anderes zu schaffen, und dazwischen entstand eine Reihe von Büsten, wie die von Bürgermeister v. Steinsdorf, Generalmusikdirektor v. Lachner, Professor Lindwurm, Professor Lazarus, Hermann Kurz, Paul Heyse, Direktor Gudden 2c.

Wagmüller war ein unbestreitbar bedeutendes Talent, das sich anfänglich und bis in die letzten Jahre herein nur allzusehr der malerischen Behandlung zuneigte. Es mag hier an sein „Mädchen mit der Eidechse", an sein „Mädchen mit dem Schmetterling", namentlich aber an seine bereits erwähnte „Caritas" am Haidhauser Krankenhaus erinnert werden. Auch sein „Mädchen mit einem Kinde spielend" und sein Denkmal für seine Tochter Michaeline, beide in der Ausstellung von 1879 in München, zeigen diese Richtung, die ihren Grund ohne Zweifel darin hatte, daß Wagmüller Italien nicht kannte und was ihm hier in München und in London, sowie später in Paris von Antiken bekannt wurde, nicht zu schätzen wußte. Erst in seinem Liebig-Denkmal, das er unvollendet zurückließ, läßt sich ein Durchbruch zu der echt plastischen Einfachheit erkennen, die an seinem Konkurrenzentwurfe für das Nationaldenkmal auf dem Niederwalde noch schwer vermißt wurde.

Um so schmerzlicher ist der Verlust der Kunstwelt durch seinen allzufrühen Heimgang: erst 42 Jahre alt, konnte Wagmüller auf der nun einmal betretenen richtigen Bahn noch das Bedeutendste leisten, nachdem er das in ihm vorwaltende dekorative Element zurückgedrängt. — Wagmüllers Tod ist auf ein Magenleiden zurückzuführen, das nach der Ausstellung von 1879, bei der er, wie bekannt, mit allerlei Widerwärtigkeiten zu kämpfen hatte, immer heftiger auftrat.

Karl Albert Regnet.

Todesfälle.

Gustav Süs, Genremaler in Düsseldorf, ist am 24. Dezember v. J. im 58. Lebensjahre einem Magenleiden erlegen.

Martin Gensler, Architektur- und Genremaler starb in seiner Vaterstadt Hamburg am 15. Dezember v. J. im 71. Lebensjahre.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

B. F. **Bilder zur nordischen Mythologie.** Durch Frau Kaiser-Langerhanß hat die nordische Mythologie, speziell der Inhalt der Edda eine neue geistvolle Bearbeitung gefunden („Odin"), zu welcher P. Fleischer eine Reihe phantasievoller Kompositionen lieferte. Der Bruckmannsche Verlag in München hat dem Ganzen eine glänzende Ausstattung verliehen, so daß das vorliegende Prachtwerk besonders geeignet erscheint, dem Laien die Großartigkeit der Sagen von Odin und seinen Genossen anschaulich nahe zu bringen. Es darf als ausgemacht gelten, daß die Figuren jener Gottheiten sehr hohen poetischen, sehr geringen plastischen Wert haben; den Maler werden sie eher durch die Fülle der Gestalten und den üppigen Reichtum an echt poetischen Motiven in Verlegenheit setzen als durch das Gegenteil. Die bildliche Ausstattung besteht in zwölf photolithographischen Blättern und einer großen Menge von Vignetten. Eine Anzahl der Kompositionen können in ihrer Gesamtauffassung als vorzüglich gelungen bezeichnet werden, so die Schöpfung des Lichtes, „Der Tag", „Thor" mit dem Hammer u. a., bei manchen macht sich der Nachteil aller Illustrationswerke größeren Umfangs geltend, das Gezwungene, Absichtliche. In den Zinkdruckvignetten zeigt sich neben vielem Geistreichen und Gelungenen bisweilen etwas zu viel nordische Phantasterei, zu der freilich das Thema einzuladen schien. An Lesern und Liebhabern wird es dem Werke mit dem so zeitgemäßen Inhalte nicht fehlen.

W. **H. G. Gutekunst**, Kunsthändler in Stuttgart, hat einen Lagerkatalog (Nr. 10) mit Preisen herausgegeben, der eine reiche Auswahl der schönsten Grabstichel- und Schabkunstblätter der besten Meister des 18. und 19. Jahrhunderts enthält. Es sind nur guterhaltene Exemplare aufgenommen, und die kostbarsten Blätter erscheinen zum größten Teil in Abdrücken vor der Schrift. So begegnen wir mehreren Hauptblättern von P. Anderloni, Bervic, A. Boucher-Desnoyers (darunter La Vierge au poisson nach Raffael), G. Edelinck (das Hauptblatt, die heil. Familie Franz' I., vor dem Wappen Colberts), Forster, G. Garavaglia (dabei Jakob und Rachel nach Appiani im Remarque-Abdruck), Th. Holloway (die Tapeten Raffaels), Longhi (dabei die Vision des Ezechiel nach Raffael und die Magdalena nach Correggio, letzteres das Privatexemplar des Stechers, der eigenhändig Verse am Unterrande hingeschrieben hat), E. Mandel (mehrere, darunter die mit Blumen spielenden Kinder nach Magnus, der Hirtenknabe nach Pollack, la bella di Tiziano), R. Morghen (eine reiche Auswahl der schönsten Werke, darunter Tizians „Parce somnum rumpere", Raffaels Verklärung, Lionardo's Abendmahl, G. Reni's Aurora u. a.), F. Müllers Sixtina vor aller Retouche, N. Schiavoni (Tizians Himmelfahrt der Maria), M. Steinla (die Madonna des Bürgermeisters Meyer, nach Holbein), mehrere von R. Strange (dabei Karl I. mit seinem Pferde, nach van Dyck), eine große Auswahl von Stichen P. Toschi's, die Stanzen von Volpato, Hauptblätter von J. G. Wille, Woollet u. a. m.

Konkurrenzen.

Eine Konkurrenz für ein Zwingli-Denkmal, welches auf dem Lindenhofe in Zürich errichtet werden soll, ist für Bildhauer aller Länder ausgeschrieben. Die Entwürfe müssen bis zum 1. Juni d. J. eingeliefert werden. Die Kosten der Herstellung sollen den Betrag von 80 000 Franken nicht übersteigen. (S. die Anzeige in dieser Nr.)

Personalnachrichten.

Der Bauführer W. Dörpfeld, der vier Jahre lang an den Ausgrabungen in Olympia mitgewirkt und an der Bearbeitung der dabei gewonnenen Resultate thätig gewesen ist, wurde von der archäologischen Centraldirektion in Berlin dem archäologischen Institute zu Athen beigegeben, um als Architekt die Arbeiten desselben fördern zu helfen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Seit meinem letzten Bericht gelangte manches Beachtenswerte zur Ausstellung, dessen ich heute zu gedenken habe. So Toby Rosenthahls „Ein leerer Platz" und N. Gysis „Schwere Stunden", welche dasselbe Thema variiren. Bei Rosenthahl sehen wir eine Familie den Tod der Mutter, bei Gysis den des Gatten und Vaters betrauern. Beide Arbeiten sprechen durch Tiefe der Empfindung und Schärfe der Charakterzeichnung gleichmäßig an, desgleichen durch solide Technik; vom Standpunkte der Farbengebung dürfte dem Bilde von Gysis der Vorzug gebühren. Beide Künstler haben übereinstimmend die Zeit gewählt, in der sich die Familien beim Mittagstische zusammenfinden, an dem die hinterbliebenen Gatten in ihrem Schmerze keinen Anteil nehmen. Adolf Lüben versetzt uns in seiner „Versteigerung" in die Wohnung eines alten Hagestolzes nach seinem Tode. Wildfremde Gesichter drängen sich jetzt in dem Raume, den er einst wie ein Heiligtum gehütet, und die Haushälterin hat so wenig eine Thräne für den Heimgegangenen wie seine beiden Erbinnen. Im übrigen hat der Künstler in seinem steigerungslustigen Publikum die köstlichsten Typen zur Anschauung gebracht. Auch Jos. Flüggen ließ uns einen Blick auf die Nachtseite des Lebens werfen und rührt unser Herz durch den Anblick einer armen Witwe, welche ihr „Letztes Kleinod" verkauft, um sich und ihrem Kinde das Leben zu fristen. Die Lebensgröße der Figuren und der tiefe Ernst des Kolorites stimmen trefflich zu der bedeutenden Auffassung des Vorwurfs. Hugo Kauffmann brachte „Wilderer, in der Sennhütte vom Förster überfallen". Während der jüngere Wilddieb mit der Sennerin kost, sind der Förster und sein Gehilfe unbemerkt an deren Hütte gelangt und treten nun, den Hahn an der Büchse gespannt, ein. Das Liebespaar ist der Eintretenden noch nicht ansichtig geworden; sie werden ihm von der weitgeöffneten Thüre verdeckt. Der ältere Bursche aber hat im Nu begriffen, daß hier Widerstand fruchtlos bliebe. Der kritische Moment ist mit schlagender Wahrheit wiedergegeben, soweit die Insassen der Sennhütte in Frage. Doch darf man wohl daran zweifeln, ob ein so erfahrener Mann wie der alte Förster unter den gegebenen Umständen die Hütte anders als mit der Büchse an der Wange betritt. Im übrigen verdient das Bild namentlich vom koloristischen Standpunkt das höchste Lob. Kronburger schickte seine bereits von früher her bekannten humoristischen Bildchen: „Die Tante" und „Zu spät". Dort sehen wir den Empfang einer mit Gepäckstücken aller Art eingetroffenen gutmütig dreinschauenden, altväterisch gekleideten, ältlichen Tante durch ihre Verwandten auf der Treppe bei Kerzenlicht. Hier handelt es sich um einen nächtlichen Einbruch in den Laden einer Modistin, die der hohen Polizei in höchster Aufregung das corpus delicti vorweist, während die Nachbarn mit gespanntester Aufmerksamkeit zuhorchen. Ferd. Wagner berauscht uns in seinen beiden Oberthürbildern „Geruch" und „Geschmack" — nebst den drei weiteren „Sinnen" für Frankfurt a. M. bestimmt — durch die Pracht der Farbe, während uns die Keuschheit seiner Auffassung alsbald klar macht, daß ihm das Nackte nicht Selbstzweck, sondern Mittel ist. Eine heiter und naiv ansprechende Scene brachte Hahn in seinem Bildchen „Zu Tisch!", das uns ein halb erwachsenes Mädchen zeigt, welches eine große Schüssel voll Knödel aufträgt und dabei von einer jubelnden Schar kleiner Geschwister triumphirend begleitet wird. W. Bader hat die Züge seines Modells durchgeistigt und so in seinem „Gottvertrauen" (Betendes Mädchen) ein wirkliches und darum auch wirksames Kunstwerk geschaffen. John J. Hammer ist bei den heutigen französischen Realisten in die Schule gegangen, ohne der Poesie die Thüre seines Ateliers zu verschließen. Im Gegenteile: seine „Ährenlese" im Schatten einer an der Sonne vorüberziehenden Wolke wirkt durchweg poetisch, die Scene ist tief empfunden und naiv wiedergegeben. Von den zahlreichen Landschaften wären zu nennen: „Ein Dorf in der Ebene" mit der glitzernden Luft nach dem Regen im Sonnenschein von Wenglein, der „Poseidonstempel zu Pästum" von

Dr. Haubtmann, im Geiste Rottmanns gedacht und durchgeführt, eine formen- und farbenprächtige italienische Landschaft (Motiv bei Gaeta) von Oswald Achenbach, ein großgedachtes „Motiv an der Eger" von Fink, eine Wiederholung seines durch den Stich bekannten „Bei Sion" von J. G. Steffan, leider nur in kleinerem Maßstabe, ein paar Mondscheinbilder und eine „Partie bei Gothenburg" von unserem tapferen Meixner, eine feingestimmte große „Abendlandschaft" von Kochanowski, zwei Winterlandschaften und eine Herbstlandschaft von Windmayer, eine romantische Schloßlandschaft bei Sonnenuntergang von Knab, und — Ende gut alles gut — eine große „Waldlandschaft mit heimkehrender Schafherde" und eine überaus wertvolle „Moorlandschaft", beide im Geiste der besten Niederländer des 17. Jahrhunderts, von Phil. Roeth. Weitgehendes Interesse bot eine große Anzahl von Tier- und Landschaftsstudien aus dem Nachlasse Reinhards. — Das Tiergenre war durch einen „Stall mit einem Schimmel und einer Hundefamilie" von Benno Adam und durch zwei prächtige Bilder von Chr. Mali, die Architekturmalerei durch eine schöne Innenansicht von San Marco in Venedig von Dyer vertreten. — An plastischen Arbeiten sahen wir eine scharf modellirte Marmorbüste von Maison, eine „Venus auf dem gezähmten Löwen" von Echteler und einen urzuständlichen „Bogenschützen" von Happersberger.

F. **Dem Berliner Kunstgewerbemuseum** wurde vom Erbgroßherzoge von Sachsen-Weimar eine ansehnliche Kollektion glasirter Thonwaren aus den Töpferwerkstätten zu Bürgel bei Jena als Geschenk überwiesen. Wir haben bereits bei Gelegenheit der im letzten Sommer in Halle veranstalteten Gewerbe- und Industrie-Ausstellung der sächsisch-thüringischen Länder auf diese ebenso billigen wie gefälligen Thonwaren hingewiesen, die in Halle einen außerordentlich regen Absatz fanden. An einen in dem genannten Orte von Generation zu Generation vererbten Betrieb anknüpfend, hat man unter künstlerischem Beirat des weimarischen Hofbildhauers Kugel den Versuch gemacht, durch Vorführung guter Muster und Vorlagen, sowie durch Einrichtung eines entsprechenden kunstgewerblichen Fachunterrichts eine Verfeinerung der bis dahin in altgewohnter Weise hergestellten, gewöhnlichen Gebrauchsware und ihrer primitiven Verzierung mit farbigen Glasuren und aufgemaltem kunstlosen Ornament zu erzielen. Die im Kunstgewerbemuseum ausgestellten Arbeiten, zumeist Krüge und Kannen von verschiedenartiger Gestalt und bald zierlichen, bald höchst stattlichen Dimensionen, sind ein deutlicher Beweis dessen, was auf diesem Wege bisher erreicht worden ist, während der neuerdings auf Staatskosten erfolgte Bau eines neuen, den Bürgeler Töpfern zum Gebrauch überwiesenen Brennofens, der die bisherigen mangelhaften Öfen zu ersetzen bestimmt ist, eine noch weitere Vervollkommnung der frisch aufstrebenden Industrie in Aussicht stellt. Was die Mehrzahl ihrer Erzeugnisse, abgesehen von den meist an klassische Vorbilder sich anlehnenden Formen, auszeichnet, ist vor allem der farbige Reiz der Glasuren, die bald ein tiefes Olivengrün von großer Reinheit des Tons, bald ein lichtes, klares Hellgrün oder ein dunkleres Blaugrün, bald wieder helles und tieferes Blau und die verschiedensten Nüancen von Braun und Gelb sowie verschiedene Zusammenstellungen mehrerer dieser Töne aufweisen. Die sonstige Verzierung beschränkt sich auf ein eingeritztes einfaches Linienornament, während plastischer Zierrat mit vollem Recht nur sehr sparsame Verwendung findet. In den meisten der ausgestellten Stücke ist die Rücksicht auf praktische Benutzbarkeit in erster Linie festgehalten, zugleich aber auch eine dekorative Wirkung erzielt, die im Verein mit den überraschend wohlfeilen Preisen hinreichend die Beliebtheit erklärt, deren sich diese Arbeiten seit ihrem ersten Bekanntwerden erfreuten.

Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg darf das zu Ende gehende Jahr 1881 als das günstigste seit der Gründung der Anstalt betrachten. In keinem frühern sind ihm so viele Förderungen zu teil geworden. Es erhielt drei große Spezialsammlungen aus dem Nachlasse verstorbener Freunde. Die weitbekannte Sammlung prähistorischer Altertümer des Landgerichtsrates Rosenberg in Berlin bringt die Sammlungen des Museums zur Darstellung der ältesten Kulturperioden zu großer Bedeutung. Nicht minder große Bedeutung auf ihrem Gebiete hat die Sammlung des zu Altenburg verstorbenen Notars E. Wolf für die Geschichte der Keramik, insbesondere der Fabrikation von Steinzeug für Krüge und sonstigen häuslichen Bedarf; sie bereichert außerdem fast alle Zweige der Abteilung für Geschichte des häuslichen Lebens im 16. bis 18. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Die dritte Sammlung, jene des verstorbenen Grafen Botho zu Stolberg-Wernigerode in Ilsenburg, enthält in reicher Zahl Abbildungen aus alter und neuer Zeit zur Geschichte der Befestigungskunst, des Burgen- und Städtebaues, des Wohnhausbaues in Stadt und Land, der Trachten, Waffen und des Turnierwesens. Es sind ungefähr 30 000 Blätter, denen noch die betreffende Litteratur in mehr als 400 Bänden, zum Teil kostbare Prachtwerke, beigegeben ist. Aber auch alle anderen Abteilungen des Museums haben Zuwachs erhalten. Am interessantesten ist jener der Abteilung für die Geschichte der Skulptur. Man ist zur Zeit damit beschäftigt, die interessantesten Werke der deutschen Plastik formen zu lassen, um sie in Abgüssen nebeneinander zu stellen. Die Räume für die Skulptur der romanischen und gotischen Kunstperiode sind im vergangenen und in diesem Jahre fertig geworden. Ebenso sind die Räume für die Gemäldegalerie beschafft worden, die im kommenden Frühjahr entsprechende Ordnung und Aufstellung finden wird. Für die Kupferstichsammlung und für das Handelsmuseum ist je ein großer Saal hergestellt; für die Artillerie ist eine große Halle eingerichtet, in welcher die merkwürdige Reihe der Geschütze vom 15. bis zum 19. Jahrhundert aufgestellt werden konnte. Leider fehlt es indessen noch immer an den nötigen Räumen für die Geschichte des häuslichen Lebens, und die entsprechende Aufstellung der prähistorischen Rosenbergschen Sammlung ist nur durch den Bau eines neuen Saales zu ermöglichen. Die großen Fortschritte waren nur durch so viele Spenden und Stiftungen möglich, die dem Museum von allen Seiten zukamen. Die Verwaltung bemüht sich aufs eifrigste, stets zu neuen Spenden und Stiftungen anzuregen und hofft, da sie ja allenthalben freundliches Entgegenkommen findet, daß auch für das jetzt Fehlende bald gesorgt werden kann (Köln. Zeitg.)

F. O. S. **National-Monument für Viktor Emmanuel in Rom.** Die Eröffnung der Ausstellung der Konkurrenzentwürfe für das National-Monument hat am 15. Dezember 1881 auf solenne Weise im Beisein des Königs und der Königin stattgefunden; sie wird bis zum 15. April 1882 zugänglich bleiben und das Urteil des Jury dürfte etwa in der Mitte der Ausstellungsperiode zu erwarten sein. Die Anzahl von 299 verschiedenen Projekten, von denen 21 als zu spät gekommen außer Konkurs gestellt sind, mußte in vier Stockwerken des Museo geologico agrario (Via S. Susanna) untergebracht werden. Der Raum ist namentlich in den unteren größeren Sälen, wo hauptsächlich die Modelle stehen, leider so eng, daß die Besichtigung und Prüfung der einzelnen oft bis zur Decke emporstrebenden Objekte kaum in ausreichendem Maße möglich ist. Trotz einer Menge mittelmäßiger und ganz unreifer Leistungen ist sie doch im höchsten Grade interessant. Außer einheimischen Künstlern haben sich auch solche aus Frankreich, aus Deutschland, aus New York und Yokohama, aus Konstantinopel, London, Kopenhagen u. s. w. an der Konkurrenz beteiligt. Zur Orientirung der Besucher dient ein bei der Eröffnung der Ausstellung erschienener Katalog.

Vermischte Nachrichten.

F. O. S. **Archäologisches Institut in Rom.** Im großen Bibliotheksaale des deutschen archäologischen Institutes am Kapitol hat am Freitag den 9. Dezember 1881 die feierliche Wiederaufnahme der wöchentlichen Vorträge für die Wintersaison 1881/82 stattgefunden. Unter den anwesenden Persönlichkeiten bemerkten wir den Gesandten des deutschen Reiches, Baron v. Keudel, die Professoren des deutschen archäologischen Institutes, Henzen und Helbig, den Direktor der französischen archäologischen Schule, Geffroy, den Conte Mamiani, De Rossi, Rosa, Visconti, Lanciani und viele andere Förderer und Verehrer der archäologischen Wissenschaft. Herr Bruzza hielt einen interessanten Vortrag über ein neuerdings auf der Besitzung des Fürsten Del Drago — Latifondo di Aequa bollicante — aufgedecktes Einzelgrab, in welchem neben

dem Skelett einer unverbrannten Person verschiedene jedenfalls als Amulets dienende Gegenstände in Terrakotta gefunden wurden und erläuterte die auf einigen derselben sich vorfindende griechische Legende, welche den Dahingeschiedenen beglückwünscht und ihm den Sieg verheißt, den er über den bösen Geist davontragen wird. — Im weiteren Verlauf sprach Prof. Helbig über die Form und den Gebrauch der verschiedenen Trinkgläser in der altgriechischen Zeit und wies zum Schluß den Anwesenden drei tanagräische Terrakottastatuetten vor, die sich durch Schönheit und technische Vollendung ganz besonders auszeichneten.

F. — Von den für die Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses bestimmten bronzenen Porträtstatuen des großen Kurfürsten und der sechs ersten preußischen Könige ist jetzt die eine der beiden Figuren, die auf Grund der vorjährigen Konkurrenz dem Bildhauer Brunow in Auftrag gegeben wurden, in dem drei Meter hohen Gipsmodell vollendet und bis auf weiteres in dem Atelier des Künstlers (Lützowstr. 9) aufgestellt. Sie zeigt die Figur Friedrich Wilhelms II., mit der Rechten den Stock aufstützend, in der gesenkten Linken den Hut haltend und den leicht erhobenen Kopf nach links hin wendend. Im reichgestickten, bequemen Uniformrock, über den das nur lose zum Knoten gebundene Haar rückwärts in den Nacken herabfällt, steht der König straff aufgerichtet und doch in natürlich schlichter Haltung dem Beschauer gegenüber. Die vollen Formen des Kopfes sind mit derselben Meisterschaft behandelt, die der Künstler seinerzeit in dem gefurchten Antlitz der in Parchim errichteten Moltkestatue bekundete.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bacon, H., Parisian Art and Artists. 8. W. Illustrations. Boston. (Berlin, W. H. Kühl.) 15 sh.

Benjamin, S. G. W., Biographical Sketches of American Artists. 2. Series. 4. W. Illustrations. Boston. (Berlin, W. H. Kühl.) 10 sh. 6 d.

Ephrussi, Charles, Albert Dürer et ses dessins. 4. XII u. 429 S. Paris, A. Quantin.

De Forest, J. B., A short History of Art. 8. W. Ilustr. New-York. (Berlin, W. H. Kühl.) 10 sh. 6 d.

Heath, R. Ferd., Albrecht Dürer. (Low's Great Artists.) 96 p. 8. (Berlin, W. H. Kühl.) 3 sh. 6 d.

Presuhn, Emil, Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1881. Für Kunst- und Altertumsfreunde herausgegeben Mit 80 Tafeln in Chromolithographie nach Aquarellen von G Discanno und A. Butts. kl. Folio. 2. verb. u. sehr verm. Auflage. 80 Mark.

Shedd, J. A., Famous Sculptors and Sculpture. Illustrated with Heliotypes. 12. Boston. (Berlin, W. H. Kühl.) 15 sh.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen. Heft 121 u. 122: Trier. Heft 123—125: Lübeck. Heft 126, 129 u. 130: Merseburg u. Halle. Heft 127 u. 128, 131 u. 132: Kolmar und Umgebung. Heft 133: Berlin. kl.-Folio. à Heft = 10 Tafeln. Leipzig, Seemann. à Heft Mk. 2. 40.

Architektonische Reise-Aufnahmen unter der Leitung der Professoren Ewerbeck und Henrici bearbeitet von Schülern der königl. technischen Hochschule zu Aachen. Erste Abteilung: Trier und Elsass. Gross-Folio. 60 Tafeln. (Besonderer Abdruck aus der „Deutschen Renaissance".) Leipzig, Seemann. Mk. 16. —.

Zeitschriften.

L'Art. No. 365 u. 366.

Noël Le Mire, von J. Hédou. (Mit Abbild.) — Mlle Gabrielle Niel. — L'exposition de Lille, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Un portrait de Ferd. Gaillard. (Mit Abbild.) — E. de Amicis, Le Maroc, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Robert-Rambert, Les oiseaux dans la nature, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Ménard, La vie privée des anciens, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Ephrussi, A. Dürer et ses dessins, von E. del Monte. (Mit Abbild.) — Yriarte, Rimini. Un codottière au XVe siècle, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Larchey, Histoire du gentil seigneur de Bayard, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Katalog einer Sammlung von wertvollen Kupferstichen und Radirungen, u. a. französiche Blätter des 18. Jahrh., Buntdrucke, gute Grabstichelblätter, Ornamente, Convolute etc. Versteigerung am 2. Februar 1882 u. ff. Tage. (977 Nummern).

Inserate.

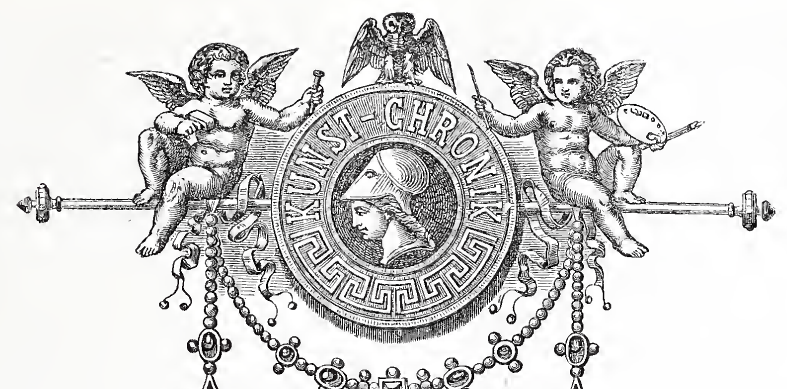
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

19. Januar



Nr. 14.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Bau des deutschen Reichstagsgebäudes.

Nachdem durch den Beschluß des deutschen Reichstages vom 13. Dezember vorigen Jahres eine Frage aus der Welt geschafft worden ist, über welche man sich fast zehn Jahre lang nicht einigen konnte, nämlich die nach dem Platze, auf welchem das Gebäude für den deutschen Reichstag zu errichten sei, scheint endlich die feste Absicht vorhanden zu sein, auch den Bau selbst zu beschleunigen. Es ist eine aus dem Präsidenten, sieben Abgeordneten, fünf Bundesratsmitgliedern und einigen von der Regierung ernannten Technikern bestehende Kommission erwählt worden, und diese hat, nachdem sie in ihrer ersten Sitzung vom 9. Januar beschlossen, die Summe für den noch nötigen Grunderwerb in den Nachtragsetat einzustellen, eine Subkommission für das Bauprogramm niedergesetzt, welche aus den Herren Dr. v. Forckenbeck, Graf Kleist-Schmenzin, von Levetzow, Senator Krüger, Graf von Lerchenfeld, Geh. Oberregierungsrat Nieberding und den drei Architekten Adler, Ende und Persius besteht.

Die Notwendigkeit eines neuen Bauprogramms ist durch verschiedene Umstände bedingt. Einmal sind die Grenzen des auf der Ostseite des Königsplatzes belegenen Grundstücks gegen die für die Konkurrenz von 1872 maßgebend gewesenen verändert worden, dann ist die Präsidialwohnung, welche nach dem vor zehn Jahren aufgestellten Bauprogramm sich innerhalb des Gebäudes befinden sollte, jetzt aus demselben ausgeschlossen worden, und endlich hat man in dem verflossenen Jahrzehnt eine solche Fülle praktischer Erfahrungen über die Raumverhältnisse gemacht, daß an die Benutzung eines der durch die Konkurrenz von 1872 gewonnenen Entwürfe von vornherein nicht zu denken ist. Wenn man übrigens den Umstand berücksichtigt, daß ein Jahrzehnt reicher Erfahrungen hinter uns liegt, so wird man in der Verzögerung der Bauangelegenheit gerade keinen Nachteil erblicken.

Natürlich hat die plötzliche Aufnahme derselben in Architektenkreisen eine lebhafte Erregung hervorgerufen, welche ihren Ausdruck in der politischen Tages- und in der Fachpresse gefunden hat. Mit Ausnahme der „Deutschen Bauzeitung", welche einiges praktische Material beigebracht hat, bewegte sich die Debatte ausschließlich um die Personalfrage. Wem soll der Bau übertragen werden? Das Einfachste wäre freilich, Ludwig Bohnstedt, welcher in der Konkurrenz von 1872 mit dem ersten Preise ausgezeichnet worden ist, auch mit der Ausführung des Baues zu betrauen, und einige wenige Berliner Zeitungen haben auch in diesem Sinne ihre Stimmen erhoben, indem sie zugleich alle übrigen, die anderen Sinnes sind, als Mitglieder einer verabscheuungswürdigen Clique bezeichneten.

So tragisch ist die Sache nun nicht aufzufassen. Die neue Kommission hat nicht den mindesten Grund, sich an die Beschlüsse einer Jury, die auf ganz seltsame Weise zustande gekommen sind, für gebunden zu halten, da das neue Bauprogramm auf Grund von völlig veränderten Bedingungen aufzustellen ist. Bohnstedt hat damals von 19 Stimmen nur 10, also nur eine Stimme Majorität erhalten, während die übrigen sich auf den Entwurf der damals noch unbekannten Berliner Architekten Kayser und von Großheim vereinigt hatten. Und selbst diese geringe Majorität für

Bohnstedt ist nur dadurch zustande gekommen, daß fünf Stimmen, von denen vier für den Gotiker Scott, eine für Mylius und Bluntschli votirt hatten, schließlich zu Bohnstedt übergingen, weil unter allen Umständen eine Entscheidung herbeigeführt werden sollte. Diejenigen, welche den Vorgängen im Schoße der Jury damals näher standen, behaupten, daß die fünf dissentirenden Stimmen schließlich nur deshalb für Bohnstedt abgegeben wurden, damit kein Architekt der Berliner Schule den Sieg davon trüge. Mit zweiten Preisen wurden bedacht der Engländer Scott, der inzwischen verstorben ist, die Berliner Ende und Böckmann, Kayser und von Großheim und Mylius und Bluntschli in Frankfurt a. Main.*)

Ästhetisch und technisch zu motiviren war das Votum zu Gunsten Bohnstedts nur durch die Fassade, da die Disposition der inneren Räume an schweren Mängeln litt, die niemandem verborgen bleiben konnten. Man weiß, welch einen hohen Wert die Herren Parlamentarier aber gerade auf die praktische Anordnung des Innern legen, und schon aus diesem Grunde würde man vorsichtiger handeln, wenn man sich nicht so ohne weiteres mit gebundenen Händen an Bohnstedt auslieferte. Aber selbst seine Fassade begegnet, so schön und malerisch wirksam sie an und für sich ist, lebhaften Bedenken. Einmal hat sie nicht einen Zug, der darauf schließen läßt, daß sich hinter ihr eine Behörde von imposanter Machtvollkommenheit, eine gesetzgebende Körperschaft, verbirgt. Man hat sie nicht unpassend mit einem Orangeriegebäude verglichen. Dann aber würde sie im Hinblick auf die gewaltigen Dimensionen des Königsplatzes, dessen Ostseite das Gebäude in seiner ganzen Breite einnehmen soll, nur eine sehr geringe monumentale Wirkung ausüben. Man denkt sich hier ein Gebäude von lebendiger Gruppirung, welches die Aufgabe hat, nach allen vier Seiten zu wirken und seine Umgebung weit zu überragen, gleichsam als Symbol der Gesetzgebung, welche über das Wohl des ganzen Reiches zu wachen hat, nicht eine Kolonnadenfassade mit Eckpavillons und Triumphbogen in der Mitte, welche sich mehr für den Charakter eines Ausstellungs- oder Festgebäudes à la Trokaderopalast eignet. Zudem hat Bohnstedt in der Zwischenzeit keine Gelegenheit gehabt, seine Begabung für große Monumentalbauten unzweideutig nachzuweisen. Wohl aber hat er eine Fruchtbarkeit des Schaffens entfaltet, unter welcher die feine und gediegene Ausführung des Details oft genug gelitten hat.

Diese Thatsachen sind in den Kreisen der Architekten nicht unbekannt, und unter solchen Umständen blickt man mit begreiflicher Sorge und Spannung auf die Entscheidung der Kommission. Die allgemeine Strömung ist unzweifelhaft für eine neue Konkurrenz. Nur fragt es sich, ob dieselbe auf alle Architekten Deutschlands auszudehnen oder ob sie auf die Sieger in der ersten Konkurrenz zu beschränken ist. Da von den letzteren Scott inzwischen gestorben ist, bleiben außer Bohnstedt nur noch vier Bewerber übrig. Von diesen vieren dürfte aber auch die Beteiligung der Firma Ende und Böckmann zweifelhaft sein, da Ende von der Regierung in die Kommission berufen worden ist. Es dürfte sich demnach am Ende empfehlen, noch einige deutsche Architekten, die sich im Laufe des letzten Jahrzehnts bewährt haben, hinzuzuziehen, vielleicht von Berlinern Orth, Raschdorff, Kyllmann und Heyden, Ebe und Benda, Schmieden, von Süddeutschen Robert Reinhardt, Gnauth, v. Leins. Eine solche engere Konkurrenz würde jedenfalls schneller zum Ziele führen als eine allgemeine, gegen welche übrigens unter den hervorragendsten Architekten Deutschlands nach den trüben Erfahrungen, die ihnen das Konkurrenzwesen eingebracht hat, eine entschiedene Abneigung herrscht.

Für die ganze Entwickelung unserer Architektur und für ihre Leistungsfähigkeit ist diese Bauaufgabe von unendlicher Wichtigkeit. Es wird demnach Sache der Kommission sein, sich nicht mit dem Vorhandenen zu begnügen, sondern mit allen Kräften nach dem Besten zu streben, was überhaupt zu erreichen ist. Und das ist nur auf dem Wege einer neuen Konkurrenz zu erlangen, da unsere Architektur sich gerade im letzten Jahrzehnt so rapid nach aufwärts entwickelt hat, daß aus der Anspannung aller oder doch der besten Geister ein schönes Ergebnis mit Sicherheit erwartet werden darf.

Adolf Rosenberg.

*) S. Zeitschrift f. b. K., VII., S. 279.

Aus dem Germanischen Museum.

Nürnberg, im Dezember 1881.

Der Direktor des Germanischen Museums versendet soeben ein Rundschreiben, in welchem er die Mitteilung macht, daß die Räume für definitive Aufstellung einer umfassenden, systematisch geordneten Sammlung von Gipsabgüssen deutscher Skulpturen zum größten Teil nun endlich beschafft sind, und daß es jetzt seine Aufgabe sei, die Geschichte der monumentalen Plastik von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart durch Aufstellung einer lehrreichen Serie der wichtigsten Skulpturen zur Anschauung zu bringen. Einen Teil dieser Abgüsse, meist Geschenke wohlwollender Gönner der Anstalt, besitzt das Museum bereits. Doch fehlt noch viel an größeren wie kleineren Werken zur Vervollständigung dieser Sammlung. Da das Museum die dafür nötigen Mittel nicht besitzt, wendet der Direktor sich abermals an die deutsche Nation, welche das Museum bisher mit so großem Interesse begleitet hat, und bittet hochstehende und wohlwollende Kunstfreunde,

Korporationen, Vereine, Städte u. s. w., sie möchten einzelne Abgüsse, zunächst von plastischen Arbeiten des Mittelalters, auf eigene Kosten herstellen lassen und in das Museum stiften. Jede Gabe, groß oder klein, sei willkommen. Der Direktor empfiehlt, ein Jeder möge sich ein Werk aussuchen, welches seiner Heimat entstammt, vielleicht zur Geschichte seiner Familie oder seines Standes in Beziehung steht oder seinen Neigungen nahe liegt.

Die Sammlungen des Museums sind im abgelaufenen Jahre, außer durch mehrere Schenkungen einzelner hervorragender Kunstgegenstände, ganz besonders durch drei Vermächtnisse in erheblicher Weise vermehrt worden. Zunächst hinterließ der Notar Ernst Wolf in Altenburg dem Museum seine aus ungefähr 900 Nummern bestehende Sammlung von Krügen, Gläsern, Flaschen und ähnlichen Gefäßen, sowie Waffen und anderen Altertümern. Dann vermachte Botho Graf von Stolberg-Wernigerode demselben seine Sammlung von 30000 Blatt Abbildungen aus alter und neuer Zeit zur Geschichte des Baues der Burgen und Wohnhäuser, des Turnierwesens und der Volkstrachten, nebst einer dazu gehörigen Bibliothek. Endlich vermachte der Landgerichtsrat Rosenberg in Berlin dem Museum seine aus mehreren Tausend Nummern bestehende Sammlung vorhistorischer Gegenstände, vorzugsweise aus der Mark Brandenburg und von der Insel Rügen. R. B.

Deutsche Geschichte mit Illustrationen.

Wollte man für unser Zeitalter nach der Seite der buchhändlerischen Produktion hin eine Bezeichnung wählen, so könnte man es am passendsten die „Periode der Illustrationswerke“ nennen. Nachdem vor ungefähr zehn Jahren der Verlag von Engelhorn in Stuttgart den Reigen mit „Italien von den Alpen bis zum Ätna“ eröffnet und entschiedenen Erfolg davongetragen, blieb binnen kurzem keine Landschaft unseres Planeten ununtersucht auf den Gesichtspunkt hin, ob sie zu einem Pracht- und Illustrationswerke Stoff böte. Den meisten dieser Werke gemeinschaftlich ist das geistige Übergewicht der Illustration über den Text, welcher sich bisweilen über das Niveau des Reisejournals nicht wesentlich erhebt. Wenn indessen in einzelnen dieser Publikationen der Satz „Multum, non multa“ in sein Gegenteil verkehrt worden ist, so muß man andererseits zugeben: ein wirkliches Bedürfnis liegt den geschilderten Büchern doch zu Grunde; ihren Erfolg verdanken sie vor allem dem Zuge unserer Zeit, sich von der blos abstrakten gelehrten Auffassung der Welt und des Lebens zu befreien und uns Land, Leute und Geschichte auch in Formen, Farben und Licht darzustellen. Dieser gesunde Realismus, der uns alle beherrscht, der noch im bemerkbaren Zunehmen begriffen ist, und den wir recht bald auch in unser Erziehungswesen eingeführt zu sehen hoffen, ist neuerdings auf ein Werk angewandt worden, welches indes nur auf den ersten Anblick mit den eben genannten buchhändlerischen Erzeugnissen verglichen werden kann, in der That aber sich bemerklich von den meisten derselben abhebt. Ich spreche von dem zweibändigen Werke: „Deutsche Geschichte“, in Verbindung mit Anderen herausgegeben von L. Stacke (Verlag von Velhagen & Klasing). Der Text, welcher keinesfalls blos als Beiwerk zu der Fülle der Illustrationen aufgefaßt werden will, soll uns hier nichts weiter angehen; wohl aber verdient der auch sonst seiner Ausstattung wegen rühmlichst bekannte Verlag spezielles Lob. Seine „Ausgaben für Bücherfreunde“ sollen ihm niemals vergessen werden, so überflüssig uns hoffentlich baldigst die etwas zu ängstlichen Reproduktionen 2—300 Jahre alter Muster erscheinen werden; sie haben mit dazu beigetragen, daß wir endlich wieder im deutschen Reiche — wenigstens in Leipzig — einigermaßen geschmackvolle Buchausstattungen leisten können.

Der „Deutschen Geschichte“ derselben Verlagshandlung liegt offenbar der Plan zu Grunde, den Entwickelungsgang unseres Volkes durch Abbildung von Vorgängen, Lokalitäten, Urkunden aller Art in möglichster Treue zu erläutern und eindrucksvoller zu machen. Zu diesem Zwecke mußten ziemlich umfangreiche Arbeiten angestellt werden, die denn allerdings einer glücklicheren Hand als der des durch seine kühnen Entwürfe für das Goslarer Kaiserhaus rühmlichst bekannten H. Knackfuß wohl nicht anvertraut werden konnten. Ihm verdankt das schöne Werk den größten Teil der Zeichnungen zu den vorzüglich ausgeführten Holzschnitten des ersten Bandes, zu denen als wertvolle Zugaben faksimilirte Miniaturen, farbige Lithographien nach Mosaiken, Kaiserinsignien ꝛc. hinzukommen. Wir vermissen dabei allerdings eine annähernd ausreichende Berücksichtigung der für die Zeit der sächsischen und fränkischen Kaiser so überaus charakteristischen Kirchenarchitektur; die Stiftskirche von Gernrode, die Dome von Speyer und Bamberg verdienten aus rein historischen Gründen einen Platz in dem Prachtwerke.

Im zweiten Bande sind die Nachbildungen nach Holzschnitten und Kupferstichen aus der Glanzzeit dieser beiden Techniken durchweg vorzüglich gelungen und sorgfältigst ausgewählt; für das vorige Jahrhundert wird, was preußische Verhältnisse anlangt, Chodowiecki gebührend herangezogen; erst gegen Ende dieses Bandes tritt eine gewisse Ermattung ein, fast scheint es, als sei die letzte Lieferung, vielleicht um die rechtzeitige Ausgabe zu Weihnachten zu ermöglichen, etwas übers Knie gebrochen worden: über manche zur allerneuesten deut-

schen Geschichte gebrachten Illustrationen ließe sich mit dem Herausgeber rechten. Auf den Weihnachtstisch der deutschen Jugend gehört das Werk allerdings wie wenige, als ein Volksbuch im bestem Sinne und als ein schöner Beweis für die Umsicht und Tüchtigkeit einer unserer solidesten Verlagsfirmen. B. F.

Kunstlitteratur.

Kupferstiche nach Werken neuerer Meister in der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Text von W. Roßmann. Kommissionsverlag von A. Gutbier. 1. Heft. Imp.-Fol.

Wenn Unternehmungen dieser Art heutzutage nur selten zu verzeichnen sind, so liegt dieses in der Natur der Sache und auch in den Zeitverhältnissen. Ein Privatverleger wird nicht so leicht ein Galeriewerk in ausgeführten Stichen publiziren, weil dazu ein großes Kapital erforderlich ist. Auch die Publikation von Radirungen gehört zu den Seltenheiten. Man behilft sich in der Regel mit der Photographie, die geringere Opfer erheischt, da sie keine künstlerischen Kräfte in Bewegung setzt. Wenn wir nun hier ein Galeriewerk begrüßen, das mit Zuhilfenahme von gediegenen Stechern in die Öffentlichkeit tritt, so freuen wir uns, daß rechte Kunstliebe und ernstes Verständnis die Sache möglich gemacht haben. Das Werk wird, wie der Titel sagt, auf Veranlassung des königl. Ministeriums des Innern und der Generaldirektion der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft herausgegeben. Damit ist Bürgschaft dafür geleistet, daß man auch die rechten Mittel wählen werde, um das Beste der Sammlung in entsprechender würdiger Form der kunstliebenden Welt entgegenzubringen. Die Abteilung des sächsischen Museums, welche die Werke moderner Meister beherbergt, besitzt so manche Perle, die es längst verdient hätte, in guter Reproduktion veröffentlicht zu werden. Indem die Herausgeber zur Erreichung dieses Zweckes die besten Kräfte und anerkannten Meister der Radirnadel wie des Grabstichels in Thätigkeit setzten, erfüllten sie zugleich eine der Aufgaben eines Kunstinstitutes von dem Range der Generaldirektion der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft.

Vorderhand werden vier Jahreshefte, jedes mit drei Blättern, erscheinen. Das eben publizirte erste Heft bringt in äußerst gelungener Radirung von L. Friedrich das Bild von A. Calame „Der Waldstrom“. Es ist dies ein Hauptbild des Meisters, der dadurch trefflich charakterisirt wird; es war gemalt 1854 für Benardaky in Petersburg, befand sich im Besitze von Stroußberg und kam 1876 in die Dresdener Galerie. Das zweite Blatt, geätzt und gestochen von Th. Langer, interpretirt mit großer Treue das Ölgemälde eines des ersten lebenden Historienmalers, F. Pauwels: Besuch des Grafen Philipp von Elsaß mit seiner Gemahlin im Marienhospital zu Ypern, 1187. Der Künstler hatte früher denselben Gegenstand als Wandbild für die Tuchhallen in Ypern ausgeführt. Das dritte Blatt endlich, betitelt „Ein Gruß aus der Welt“, stellt eine jugendliche Nonne dar, die freudig die Sonnenstrahlen begrüßt, welche über die hohe Klostermauer zu ihrem Fenster dringen. Es ist meisterhaft von Büchel gestochen nach einem Gemälde des in früher Jugend in Rom 1879 verstorbenen G. A. Kuntz. — Hofrat Wilhelm Roßmann begleitet die Blätter mit einem biographischen Text. Dieser beschäftigt sich mit der Schilderung der Lebensschicksale und der künstlerischen Thätigkeit des Malers wie des Stechers. Er ist mit anmutender Frische und sichtbarer Vorliebe für den Gegenstand geschrieben und bietet dankenswerte Beiträge zur Kunstgeschichte, da hier offenbar lebendige Quellen benutzt werden konnten. Der Preis (30 Mk. pro Lieferung) ist so mäßig, daß auch der minder gut situirte Kunstfreund sich mit geringen Opfern echte Kunstblätter verschaffen kann. Dieselben sind auch einzeln zu haben und eignen sich besonders für den Wandschmuck. Daß auch Druck und Ausstattung allen Erwartungen entsprechen, die unsere Zeit an ein Prachtwerk stellt, versteht sich von selbst. J. E. W.

Nekrologe.

Gustav Süs, der bekannte Maler, Illustrator, Dichter und Jugendschriftsteller, der am 24. Dezember v. J. in Düsseldorf einem Magenleiden erlegen ist, wurde am 10. Juni 1823 in dem kurhessischen Dörfchen Rumbeck an der Weser geboren, kam aber schon im Alter von sechs Jahren nach Rinteln, als sein Vater, der Zollbeamter war, infolge einer Versetzung mit seiner zahlreichen Familie dorthin übersiedelte. Gustav besuchte hier das Gymnasium und äußerte früh schon den Wunsch, Maler zu werden, den aber der Vater bei seinem mäßigen Einkommen nicht zu erfüllen vermochte. Er mußte deshalb einen andern Beruf ergreifen und wanderte gehorsam, aber mit schwerem Herzen, nach Lemgo, wo er in der Meyerschen Hofbuchhandlung eine vierjährige Lehrzeit antrat, nach deren Beendigung er noch eine Zeitlang in der Filiale des Geschäfts in Detmold als Gehilfe arbeitete. Dann aber litt es ihm nicht länger beim Buchhandel, er trotzte dem Unwillen der Eltern und Vorgesetzten und floh nach Kassel, um daselbst auf der Akademie die Vorstudien zum Künstlerberufe zu beginnen. Kaum aber hatte er in Kassel festen Fuß gefaßt, als ihn ein Augenübel zwang, zu einem Bruder, der in Gießen wohnte, zu wandern, um dort die Hilfe der Klinik in Anspruch zu nehmen. In Gießen lernte er mehrere Professoren kennen, die ihm Karten zu ihren Vorlesungen schenkten, so daß er ein Jahr lang Litteratur, Ästhetik, Anatomie und andere Fächer studiren konnte. Ein Zufall machte ihn sodann mit dem Genremaler

Jakob Becker bekannt, der ihn nach Frankfurt a. M. mitnahm und dort seine Aufnahme ins Städelsche Institut vermittelte. Um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen, gab er eine Anzahl Kindermärchen mit selbst gezeichneten Illustrationen heraus, die auch eine sehr günstige Aufnahme fanden. Die bekanntesten sind: „Der Kinderhimmel" — „Hähnchen und Hühnchen" — „Der Wundertag" — „Das Kind und seine liebsten Tiere" — „Was der Nußbaum erzählt" — „Das Wettlaufen zwischen dem Hasen und dem Igel" (in zwanzig Auflagen erschienen) — „Froschküster Quack". Einige derselben sind auch ins Englische und Französische übersetzt worden. Am Ende des ereignisreichen Jahres 1848 verließ Süs, der gerade die ersten Studien im Ölmalen begonnen, Frankfurt und kehrte ins Elternhaus zurück, wo der verloren geglaubte, nun schon zu einem gewissen Rufe gekommene Sohn mit herzlicher Freude aufgenommen wurde. Von Rinteln, wo er sich mit Porträt- und Landschaftsstudien beschäftigt hatte, ging er 1850 nach Düsseldorf, um an der dortigen Akademie seinen Bildungsgang zu vollenden. Nachdem er ein Jahr unter Leitung von Karl Sohn gearbeitet, bezog er ein eigenes Atelier. Süs fühlte bald, daß er für die Genremalerei weniger Beruf hatte, als für die Darstellung von Tieren, namentlich von Geflügel, und das Federvieh bildete denn auch fortan den Gegenstand fast aller seiner Gemälde. Er ging bei seinen Kompositionen fast immer von einem humoristischen Grundgedanken aus und nannte mit Recht seine Darstellungen „sprechende Tiere". Die Auffassung war so neu, treffend und für jeden verständlich, daß der allgemeine Beifall, der seinen Bildern zu teil wurde, vollständig gerechtfertigt erscheint. Viele derselben sind durch Farbendruck und Photographie in allen Weltteilen, namentlich in England und Amerika, weit verbreitet, wie z. B.: „Der erste Gedanke" und „Die Kükenpredigt". Seine Werke sind übrigens so zahlreich, daß wir nur die bekanntesten namhaft machen können, wie „Die beiden Mütter" (angekauft vom Prinzen Friedrich von Preußen), „Die Entenhetze" (in Hamburg), „Der Hahnenkampf" (angekauft von der Großfürstin Helene von Rußland), „Häusliches Glück und Leid" (im Besitz der Königin Marie von Hannover), „Am häuslichen Herd" (ein Genrebild, Eigentum des Geh. Sanitätsrat Dr. Mooren in Düsseldorf), „Das Abendlied" (in der Galerie in Hannover), „Die drei Philosophen" (Hahn, Henne und Huhn, die das Geheimnis des Kohlkopfs zu ergründen suchen), „Das große Ereignis" u. a. Außer den deutschen Kunstvereinen erwarben auch die zu Wien, Pest, Boston u. s. w. mehrfach Arbeiten von Süs. Auch als Illustrator und Schriftsteller war er nebenher noch unausgesetzt thätig, und die „Düsseldorfer Monatshefte" und andere litterarische Unternehmungen enthalten manch schätzbaren Beitrag von seiner Hand. Ebenso wirkte er mit günstigem Erfolge als Lehrer, und viele Schüler und noch mehr Schülerinnen verdanken ihm ihre Ausbildung. Reich mit gesellschaftlichen Talenten begabt, wirkte Süs auch bei den Festen des Künstlervereins „Malkasten" als Sänger und Schauspieler, als Regisseur und Dichter mit aufopfernder Hingabe. Von seinen aus solchem Anlaß verfaßten Dichtungen ist der anmutige Text zu der von Franz Knappe (jetzt Musikdirektor in Solingen) komponirten Oper „Müllers Ännchen" wohl die wertvollste. Süs war zweimal verheiratet. Aus seiner ersten Ehe mit einer Tochter des bekannten holländischen Marinemalers P. J. Schotel (gestorben 1865) entstammen zwei Kinder, von denen der Sohn, Willy, des Vaters Talent geerbt zu haben scheint.

Moritz Blanckarts.

Giovanni Dupré †. Einen gerade im gegenwärtigen Moment recht empfindlichen Verlust hat die italienische Künstlerschaft, die sich in der Hauptstadt eben zu einem Wettgang mit dem Auslande rüstet, durch das Hinscheiden Giovanni Dupré's erlitten; er starb, 65 Jahre alt, nach kurzem Krankenlager, am 10. Januar zu Florenz. Geboren am 1. März 1817 zu Siena, wo sein Vater als Bildschnitzer arbeitete, erlernte er unter Giuseppe Barbetti's Leitung schon früh die väterliche Kunst, studirte zwei Jahre auf der dortigen Akademie, später zu Florenz; wo er mit einem Basrelief, „Urteil des Paris", 1840 den dreijährigen Preis davontrug. Bekannt ist seine Gruppe „Kain und Abel", wie seine Pietà auf dem Friedhofe von Siena*). Daß er nicht nur mit dem Meißel sondern auch mit der Feder zu hantiren wußte, beweisen seine witzig geschriebenen: „Pensieri sull' arte e ricordi autobiografici", ein interessanter Beitrag zur Kunstgeschichte der Gegenwart. F. O. S.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Eine neue permanente Kunstausstellung** ist durch die Kunsthandlung von Emil Ph. Meyer & Co. in dem ehemals Sachse'schen Kunstsalon in der Taubenstraße in Berlin eröffnet worden. Zwei stattliche Oberlichtsäle haben durch eine geschmackvolle Dekoration mit Kaminen, Bronzen, Statuetten und lebenden Pflanzen ein sehr gefälliges Aussehen erhalten, welches unsere Ausstellungsräume sonst vermissen ließen. Zur Eröffnung fehlte es an den üblichen „Kolossalgemälden" nicht. In dem einen Saale figurirte ein Bild von Georg Papperitz, „Die Ankunft der Toten in der Unterwelt", welches schon 1879 auf der internationalen Kunstausstellung in München durch seine schwülstigen Formen und seine übertriebene Ausdrucksweise allgemeinen Schrecken erregt hatte, in dem andern Piloty's letzte Arbeit „Die klugen und die thörichten Jungfrauen", welche übrigens in Berlin größeren Beifall gefunden haben als in München und Wien. Zu ihnen kam noch das neueste Werk des czechischen Malers Vacslav Brozik, der sich in Paris unter der Leitung Munkacsy's von der Farbengebung seines ersten Lehrers Piloty emanzipirt und sich enger der französischen Schule angeschlossen hat. Die erste Arbeit in dieser Richtung war „Karls IV. Zusammenkunft mit Petrarca und Laura in Avignon". Es folgte „Kolumbus vor Ferdinand und Isabella" (für den Salon von 1881 gemalt), ein Bild, in welchem namentlich die Charakteristik der Köpfe mehr als sonst in die Tiefe ging, und zuletzt hat er „Ein Fest in Rubens' Atelier" gemalt, welches jetzt in Berlin zur Ausstellung gekommen ist. Alle drei Bilder sind eng miteinander verwandt: es handelt sich um eine Art Ausstellung kostbarer Stoffe und prächtiger Kostüme, die von vornehmen Männern und Frauen mit historischen Etiketten zur Schau gestellt werden. In der Art, wie die französischen Maler historische Anekdoten zu malen lieben, sind um Rubens alle künstlerischen Berühmtheiten seiner Zeit versammelt, Frans Hals so gut wie van Dyck, Jordaens und Snyders, Teniers der alte und junge und alle wirklichen und angeblichen Schüler des Meisters. Helene Fourment sitzt auf einem Fauteuil und macht in Gemeinschaft mit dem neben ihr stehenden Gatten die Honneurs. Unter der Gesellschaft bemerkt man auch manche Person, die Rubens gemalt hat, so z. B. die unter den Namen chapeau de paille, der eigentlich ein Filzhut ist, bekannte Dame, die der Familie van Lunden angehören soll. Das Atelier von Rubens, zu welchem nicht einmal das bekannte Bild im Palazzo Pitti benutzt, sondern das ganz frei aus der Phantasie geschaffen worden ist, zeigt an den Wänden natürlich die berühmtesten Gemälde des Meisters. Hinter den mit glänzender koloristi-

*) S. Zeitschr. f. bild. K. IV. Jahrg. S. 1.

scher Bravour in einer hellen Tonskala behandelten Stoffen treten die Köpfe, denen es doch sehr an geistiger und seelischer Vertiefung fehlt, erheblich zurück. Insbesondere sind die Köpfe der Damen zu porzellanartiger Glätte herausgeputzt, und auch den Männern, welche doch die Krême einer geistsprühenden Künstlerschaft repräsentiren, fehlt es an Feuer und Lebhaftigkeit.

Aus Kassel wird uns geschrieben: Hassenpflug hat der hiesigen Landesbibliothek zur weiteren Ausschmückung derselben ein willkommenes Geschenk gemacht. Dasselbe besteht in einem Gipsabguß von seiner vor kurzem vollendeten Büste des Landgrafen Wilhelm IV., welcher im Jahre 1580 die Bibliothek begründete. Das vorzüglich gelungene, in karrarischem Marmor ausgeführte Original befindet sich im Besitz des Landgrafen Friedrich von Hessen. Ein älteres, sehr wertvolles Werk, gleichfalls im Besitz der Landesbibliothek, auf welches wir bei dieser Gelegenheit aufmerksam machen wollen, ist eine in Bronze ausgeführte Büste Winckelmanns. Dieselbe ist in Rom von einem Deutschen, Doll aus Gotha, modellirt und wurde im Jahre 1778 dem Landgrafen Friedrich II. von Hessen, dem Begründer der ersten, zu Ehren Winckelmanns ins Leben gerufenen Gesellschaft der Altertumsfreunde, zum Geschenk gemacht. Es ist dies wohl die älteste Büste des Kunsthistorikers, die wir besitzen. Die letzten Tage vor Weihnachten haben uns noch eine interessante, leider nur zu kurz anberaumte Ausstellung in der königl. Akademie gebracht, wo Direktor Kolitz in seinem Atelier seine neuesten Arbeiten dem kunstsinnigen Publikum zugänglich gemacht hatte, Porträts und Landschaften. Dieselben geben von dem bedeutenden und vielseitigen Talent des Künstlers, welcher auch unsere Akademie bereits zu einer neuen Stufe der Entwickelung geführt hat, das beste Zeugnis. Unter den ausgestellten Bildnissen zeichnet sich zunächst ein weibliches Porträt (Gräfin Monts) durch feine Auffassung und Behandlung vorteilhaft aus. Vortreffliche Leistungen sind ferner die Porträts des kommandirenden Generals von Schlotheim und des Majors von Bychelberg hierselbst, namentlich ist die Modellirung des ersteren eine ganz vorzügliche. Dabei ist die koloristische Behandlung eine ungemein kräftige und wirkungsvolle Auch die beiden Landschaften (Strandbilder) zeichnen sich in dieser Beziehung aus.

Berliner Museen. Von den durch den englischen Konsul auf der Insel Rhodus veranstalteten Ausgrabungen hat die Berliner Museumsdirektion, einer uns zugehenden Mitteilung zufolge, hochinteressante Funde zu erwerben gewußt. Es sind dies Terrakotten und Vasen von den frühesten Zeiten bis zu den vollendetsten Schöpfungen späterer Perioden. Die Vasen sind nicht durchweg rhodischen Ursprungs; es besteht vielmehr ihr Hauptwert mit darin, daß sie eine Aufklärung über die Handelsverbindungen geben, welche Rhodus unterhielt. Von besonderer Schönheit ist eine große Vase, welche, etwa aus dem vierten Jahrhundert stammend, nicht nur vorzüglich erhalten, sondern auch noch von einem Glanz in der Farbe ist, der thatsächlich überrascht. Die Vase ist nur am Fuße lädirt und dürfte demnächst als schönstes Stück der Sammlung viele Bewunderung erregen. Bevor die Aufstellung dieser Funde erfolgt, werden jedoch noch einige Wochen vergehen, da im Antiquarium des Museums dieselbe Überfüllung sich bemerkbar zu machen beginnt, wie in den meisten anderen Abteilungen.

* Restaurationsversuche des Hermes von Praxiteles. Wie man aus London berichtet, ist dort gegenwärtig im Elgin-Room des Britischen Museums ein Versuch zur Ergänzung der berühmten olympischen Statue, von Miß Halse, ausgestellt. Der verlorene rechte Arm des Hermes, der ohne Zweifel erhoben war, hält in dieser Restauration eine Traube, um dadurch die Aufmerksamkeit des kleinen Bacchus zu fesseln, welchen der Gott auf dem linken Arme trägt. Bekanntlich wurde diese Auffassung auch von archäologischer Seite vorgeschlagen, von Anderen jedoch deren Richtigkeit angezweifelt. — Auch Prof. Zumbusch in Wien beschäftigt sich mit einem Versuch zur Ergänzung der fehlenden Teile.

Vermischte Nachrichten.

* Oberbaurat Friedrich Schmidt hat die erste Planskizze für das auf dem Platze des Wiener Ringtheaters zu erbauende Stiftungshaus in den ersten Tagen des Januar bereits dem Kaiser Franz Joseph vorgelegt und unter dem Ausdruck der allerhöchsten Zufriedenheit von demselben den Auftrag zur Ausarbeitung der Detailpläne erhalten. Den Kern der Anlage bildet die Gedächtniskapelle, welche nach dem Ring zu sich in einem Risalit herausbaut und deren Eingang sich durch einen mächtigen Portalbogen öffnet. Das Niveau der Kapelle liegt im ersten Stock des Stiftungsgebäudes, dessen Trakte sämtlich zu Mietwohnungen bestimmt sind. Verkaufsgewölbe bleiben ausgeschlossen. Als Material ist Haustein, in Abwechselung mit Ziegelrohbau, in Aussicht genommen. Der Stil ist gotisch, mit Anklängen an die Kirche Maria-Stiegen in Wien, mit reicher malerischer Entwickelung und Durchbrechung der Massen.

V. V. Winckelmannstag zu Frankfurt a. M. Die letztjährige Feier des 9. Dez., welche, von dem Verein für das historische Museum in Verbindung mit dem Altertumsvereine sowie dem Verein der akademischen Lehrer veranstaltet, sehr zahlreich besucht war, brachte zwei Festvorträge. Zunächst sprach Herr Otto Donner über die von ihm vorgeschlagene Restaurirung der Pasquinogruppe. Er erklärt sich wegen der an den erhaltenen Teilen der Pittigruppe und des Rückenfragmentes aus Villa Hadriana sichtbaren Wunden für die Auffassung, daß der Getragene Patroklus sei, womit zugleich die bei dieser Annahme allein mögliche Auffassung des Geschleiften als eines Toten stimmt. Diese wird begründet durch das willenlose Herabsinken des Kopfes, sodann durch die Stellung der Schenkel in der Pittigruppe sowie der Beine aus der Villa Hadriana. Damit würde die von der Launitzsche Restaurirung des Würzburger Fragments hinfällig, welches zudem wegen der auf der Schulter des Menelaos erhaltenen Hand nur eine das Hauptmotiv verändernde Nachbildung der Originalgruppe sein könne und somit für eine Restaurirung nicht maßgebend sei. Die Originalgruppe schreibt der Vortragende mit Urlichs und Helbig der rhodischen Schule zu, hält sie jedoch für älter als die Laokoongruppe, welche alle Eigentümlichkeiten der Behandlungsweise in der Menelaosgruppe in übertreibender Weise aufzeige. Die Wiederholung aus der Villa Hadriana gehöre der neuattischen Schule an, die hier wie auch sonst ältere Schöpfungen in die damals moderne Kunstsprache übersetzt habe. Der Pasquin zeige dagegen eine Freiheit in der technischen Behandlung, welche an die des Hermes von Praxiteles erinnere; er sei daher sicher von allen Wiederholungen der Menelaosgruppe die älteste und originellste, wenn nicht das Original selbst. Der Vortrag wurde von zahlreichen Nachbildungen und Modellen erläutert. Sodann sprach Herr Dr. Reinhardt über: „Hymenäus, den Gott und das Hochzeitslied". Nach eingehender Besprechung der antiken Überlieferungen sowie der neueren Erklärungen kommt der Vortragende im Gegensatz zu Preller zu der Annahme, daß in dem Hochzeitsruf: „Hymen o Hymenäus" ein uralter Gott erhalten sei, der im übrigen im Bewußtsein des Volkes verdunkelt war, und zwar vermutlich ein Gott der Fruchtbarkeit. Hieran schloß sich eine Besprechung der erhaltenen griechischen Hymenäen und Hochzeitsgebräuche. Die drei hauptsächlichsten gottesdienstlichen Handlungen, die zur griechischen Eheschließung gehörten, Opfer, Bad und Gesang, bringe die Aldobrandinische Hochzeit zur Anschauung, indem sie zeitlich getrennte Vorgänge räumlich vereinige. (Eine nach dem Original höchst sorgfältig ausgeführte Farbenkopie von Otto Donner war ausgestellt). Dem Gang der Hochzeitsgebräuche folgend, unterschied der Vortragende drei Arten von Hymenäen: die beim Mahle, die auf der Straße bei der Überführung der Braut und die vom Bräutigam nachgesungenen, was er durch Beispiele belegte. Die lateinischen Hymenäen schließen sich im Ausdruck an die griechischen Muster an und seien, da sie nicht aus der wirklichen Hochzeitsfeierlichkeit hervorgingen, keine eigentlichen Hymenäen.

Vom Kunstmarkt.

Berliner Kupferstichauktion. Der Kunstauktionator Lepke in Berlin hat zwei Kataloge veröffentlicht, deren Kunstinhalt er in seinem Auktionslokale am 1. Febr. und an den folgenden Tagen versteigern wird. Der erste, ausnahmsweise ele-

ganter als sonst ausgestattete Katalog enthält 215 Nummern von neueren Stechern, meist nach klassischen Werken alter Meister. Der bisherige Besitzer scheint den Plan verfolgt zu haben, in seiner Sammlung die Entwickelung der modernen Kupferstichkunst übersichtlich darzustellen, zu welchem Zwecke ihm schon einzelne hervorragende Arbeiten eines Meisters genügten. Auf die Qualität derselben wurde der Hauptnachdruck gelegt und nur bestens erhaltene Blätter des frühesten Abdruckzustandes wurden in die Sammlung aufgenommen. Es fehlt kein ausgezeichneter Stecher der Neuzeit; Boucher-Desnoyers, Forster, Garavaglia, Keller, Longhi, Mandel, Martinet, Toschi, Weber und insbesondere R. Morghen sind durch mehrere ihrer besten Blätter vertreten. — Der zweite Katalog lehnt sich an den vorigen unmittelbar an und setzt die Numerirung von 216—977 fort. In diesem begegnen wir mehreren Abteilungen mit verschiedenem Inhalte. So verzeichnet die erste Abteilung eine reiche Anzahl französischer und englischer sittenbildlicher oder galanter Darstellungen und Farbendrucke. Wie gewöhnlich, sind besonders die Stiche nach Boucher, Greuze, Moreau und Watteau zahlreich vorhanden. Es folgen einige Ornamentstiche ohne besonderen Wert und eine dritte Abteilung mit Stichen und Radirungen der letzten 250 Jahre, unter denen sich manches gute und erwerbenswerte Blatt befindet, wenn auch die großen Seltenheiten fehlen.

Zeitschriften.

Revue des Arts décoratifs. No. 19.
La Mosaïque, von Gerspach. (Mit Abbild.) — Bulletin de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.

Deutsche Bauzeitung. No. 100—103.
Das Ringtheater in Wien. — Das Paulus-Museum zu Worms. (Mit Abbild.) — Für das Haus des Deutschen Reichstags. (Mit Abbild.) — Haus Schwartz in Thorn. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 11.
Handbildung und Hausfleiss. — Das Museum in Zürich. — Abbildungen: Vier Täschchen mit Ledermosaik; Bronze-Luster für 18 Kerzen; Kamin-Ofen; Schmiedeeiserne Hängelampe; Schrank aus dunkel gebeiztem Eichenholz.

The Academy. No. 503—505.
Del Mar's monograph on Chinese coins, von T. de la Couperie. — Mr. G. E. Street and Mr. Decimus Burton, von Micklethwaite. — The European galleries, von C. Monkhouse. — Art in Florence, von Ch. H. Wilson. — Tapestry paintings at Messrs. Howell and James', von C. Monkhouse. — The opening of the Pyramid of Meydoom, von A. B. Edwards. — The old masters at Burlington House, von C. Monkhouse.

Chronique des Arts. No. 40.
Correspondance d'Égypte, von A. Rhoué. — Courbet au Louvre.

Journal des Beaux-Arts. No. 24.
Charles Clément, von H. Jouin. — Courrier du nord: art réligieux à Munich; rideau du théâtre de Hamburg. — Livres de luxe: l'art ancien; la céramique japonaise; les précurseurs de la renaissance, von A. Siret. — Le mort de Camille Lemonnier, von E. Verhaeron.

Kataloge.

A. **Coppenrath**, Antiquariat, Regensburg. Kunstlagerkatalog Nr. IV: Ein sehr reiches Werk von Joh. Ad. Klein (707 Nummern). Nr. V: Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen und Schabkunstblätter vom 15. Jahrh. bis auf die Neuzeit. (636 Nummern).

Inserate.

Einladung zum Abonnement für 1882.



Höchst wichtig für alle Künstler und Kunstfreunde.

Der Allgemeine

Kunstausstellungs-Kalender

für das Jahr 1882

IV. Jahrgang

Nach Originalberichten zusammengestellt und verlegt von

Gebrüder Wetsch in München

— **Preis 50 Pf.** —

ist soeben erschienen und kann durch die unterzeichnete, sowie jede Buch- und Kunsthandlung bezogen werden. Der Reinertrag über die Selbstkosten fällt dem Münchener Künstler-Unterstützungs-Verein zu.

Leipzig, im Januar 1882.

Pietro del Vecchio's Hofkunsthandlg.

Im Verlage der Unterzeichneten ist soeben erschienen:

1. **Magdalenen-Altar der Kirche zu Tiefenbronn,** von Lucas Moser von Weil.
2. **Holzschnitz-Altar aus der Kirche zu Kirlach**

in vorzüglichen Lichtdrucken von

J. Baeckmann.

Imperial-Formate,
Bildfläche 45 × 38 Centimeter.

Preis pro Blatt M. 5.—

Erste Reproduction dieser beiden berühmten Kunstwerke.

Karlsruhe, im Januar 1882. (1)
Hofkunsthandlung von **J. Velten.**

G. Eichler's

Plastische Kunstanstalt und Gipsgiesserei,

Berlin W., jetzt: 27 Behrenstr. 27.

Vollständige von Stoschische Dactyliothek, nach Winckelmann's Katalog geordnet. (9)

Ausführliche Kataloge franco.

Bücher-Einkauf.

Grössere und kleinere Bibliotheken, sowie einzelne gute Werke kauft stets zu höchsten Preisen (13)

L. M. Glogau Sohn,
Hamburg, 23, gr. Burstah.

Von dem hervorragenden Kunst- und kunstgewerblichem Verlage von **A. Quantin** in **Paris** übernahm ich ein Special-Lager. Ich hebe aus dem illustrirten Katalog, welcher auf Verlangen gratis zu Diensten steht, folgende Werke hervor:

Blanc, Charles, L'oeuvre complet de Rembrandt. Ouvrage, composé d'un volume in-folio de texte et d'un grand album cartonné, reproduisant seul toutes les estampes du maître. fr. 500. —

Collection des grands maîtres de l'art:
Vol. I. **Hans Holbein** par **Paul Mantz.** Enthaltend über 300 Radirungen im Text und 30 Blatt ausserh. des Textes. fr. 100.—
„ II. **François Boucher,** Lemoines Natoire par **Paul Mantz.** Enth. über 100 Radirungen im Text u. ca. 40 Blatt ausserh. des Textes. fr. 100. —
„ III. **Antoine van Dyck** par **Jules Guiffrey.** Enth. über 100 Radirungen im Text u. 30 ausserh. des Textes. fr. 100. —

Albrecht Durer par **Charl. Ephrussi.** Enth. mehrere 100 Abbildungen im Text und 30 ausserh. des Textes. fr. 60. —

Sensier, Alfred, La vie et l'oeuvre de J. F. Millet. Mit vielen Illustr. fr. 50. —

L'année artistique 1878. 1879. 1880. à fr. 7. 50.

Eugène Fromentin par **Louis Gonse.** Mit vielen Illustr. fr. 30. —

La Renaissance en France par **Léon Palustre.** Vollständig in 30 Lfgn. à fr. 25.—. 6 Lfgn. sind erschienen. Jede Lfg. enth. 4—5 grosse Radirungen ausserh. des Textes und 15—20 im Text.

Memoires de Benvenuto Cellini. Traduction de **Léopold Leclanché.** Reich illustrirt. fr. 50. —

Goethe, Faust. Traduction et préface par **H. Blaze de Burg.** Mit vielen Abbild. im Text und 10 Radirungen ausser Text. fr. 50. —

Les Arts du Métal par **J. B. Giraud.** 50 Tafeln in Heliogravüre und Farbendruck. fr. 150. —

L'art ancien } de l'exposition de
L'art moderne } 1878.
Herausg. von **Loui Gonse.** Reich illustrirt, jeder Band fr. 25. —

La Hollande à vol d'oiseau. Texte par **Henry Havard.** Illustrations par **Maxime Lalanne.** Reich illustr. fr. 25. —

Revue des Arts décoratifs. Organe de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie et du Musée des arts décoratifs. Jährl. 12 Hefte, der 2. Jahrg. begann im Mai 1881. fr. 22. —

Sämmtliche Werke werden zu den französischen Originalpreisen von mir geliefert und stehen Bibliotheken u. Kunstfreunden auf kurze Zeit zur Ansicht behufs Auswahl zu Diensten.

Frankfurt a. M.

Johannes Alt, Buchhandlung für Kunst u. Kunstgewerbe.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. Januar



Nr. 15.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die internationale Kunstausstellung in Wien.

Wien, 25. Januar 1882.

Am 1. April d. J. werden sich die erweiterten Räume des Wiener Künstlerhauses dem Publikum öffnen und ihm eine Ausstellung vorführen, wie sie der Kaiserstadt seit dem Jahre 1873 nicht mehr geboten wurde: eine Auswahl des Besten, was seit den Tagen des großen Völkerfestes im Prater von den Kunstschulen Europa's geschaffen worden ist.

Der Erweiterungsbau des Künstlerhauses, die vereinigte Leistung der Architekten Schachner und Streit, hat bereits manch unzufriedenes Urteil über sich ergehen lassen müssen, nicht nur von den Bewohnern der angrenzenden Paläste, denen dadurch Luft und Aussicht sehr beschränkt wurden, sondern auch von den unbefangenen Passanten, denen der Bau zu schwer und massig, nicht recht im Einklang mit den zierlichen, maßvoll gegliederten Fassaden des Künstlerhauses erscheinen will. Wir wollen hoffen, daß das Urteil über die Zweckmäßigkeit der neu geschaffenen Räume sich günstiger gestalten werde. Jedenfalls wurde durch den Zubau einem wirklichen Bedürfnis abgeholfen und Wien in die Lage versetzt, von Zeit zu Zeit größere Ausstellungen zu veranstalten und künstlerische Gäste würdig zu empfangen.

Man stelle sich jedoch die Erweiterung des Künstlerhauses nicht etwa als einen Bau von den Dimensionen des Pariser „Salon" oder auch nur des Münchener Glaspalastes in seiner den jüngsten dortigen Kunstausstellungen eingeräumten Ausdehnung vor. Nach Tausenden werden die Bilder nicht zählen dürfen, die man hier unterbringen will. Darauf ist es aber auch bei der bevorstehenden Ausstellung nicht abgesehen. Dieselbe soll freilich eine internationale sein und alle Zweige der bildenden und vervielfältigenden Kunst (Architektur, Skulptur, Medailleurkunst, Malerei und graphische Kunst) umfassen; aber man will ihr durchaus den Charakter einer Elite-Ausstellung wahren; nur für eine solche, die etwa höchstens 500 Ölgemälde zählen soll, genügen die Säle, und auf eine solche ist auch der ganze Organismus des Unternehmens eingerichtet.

Das Wiener Centralkomite, in welchem außer den Vertretern der Künstlerschaft eine Anzahl hochgestellter Kunstfreunde, wie Graf Crenneville, Prinz Hohenlohe, Fürst Richard Metternich, Graf Wilczek, Eitelberger, Lobmeyr, Dumba u. a. sitzen, hatte anfangs an sämtliche hervorragende Künstler aller Länder spezielle Einladungen ergehen lassen. Da wurde in Paris der Gedanke angeregt, die Vertretung Frankreichs durch ein dortiges Landeskomité zu besorgen, und diesem Verlangen wurde von Wien aus bereitwillig nachgegeben. In dem Pariser Komité, an dessen Spitze der österreichische Botschafter, Graf Beust, steht, sind die Künstlerschaft und der Staat durch Delegirte vertreten. Eine dortige Jury wählt die auszustellenden Kunstgegenstände aus, und auch die Aufstellung wird durch Vertreter Frankreichs besorgt.

Ganz in derselben Weise ging man jetzt auch in Deutschland vor. Ein kürzlich nach Dresden berufener Delegirtentag der deutschen Kunstgenossenschaft hat die Normen dafür festgestellt. Es haben sich vier Komité's (in Berlin, Dresden, Düsseldorf und München) gebildet,

welche die erste Wahl treffen; diese wird dann einer Centraljury für das deutsche Reich zur Begutachtung unterzogen werden. Es steht hiernach zu erwarten, daß wir die deutsche wie die französische Kunst in Wahrheit nur durch eine Anzahl ihrer auserlesensten Schöpfungen aus dem letzten Decennium vertreten sehen werden. Das eine mag nämlich bei dieser Gelegenheit in Erinnerung gebracht werden, daß dem Programm zufolge nur solche Werke in die diesjährige Ausstellung Aufnahme finden dürfen, welche seit dem Jahre 1873 (nach der Wiener Weltausstellung) entstanden sind. Auch verstorbene Künstler können vertreten werden, jedoch nur mit Werken, welche nach dem angegebenen Termin geschaffen wurden.

Deutschland und Frankreich werden sich in die Haupträume des Anbaues teilen; jenes wird den westlichen, dieses den östlichen Flügel einnehmen, und zwar jedes einen großen oblongen Raum und einen kleineren Kuppelsaal, beide mit Oberlicht. Die übrigen, gegen die Giselastraße zugekehrten Räumlichkeiten sind Belgien und Holland, England und Spanien zugeteilt. Alle diese Räume sind ebenerdig. Im Parterre des alten Künstlerhauses sollen die architektonischen Zeichnungen und die Arbeiten der graphischen Kunst untergebracht werden, und zwar in gemeinsamer, nicht nach Ländern getrennter Anordnung. Dasselbe wird der Fall sein mit den Aquarellen, welchen der im ersten Stock des Künstlerhauses gegen die Lothringergasse zu gelegene Stiftersaal eingeräumt ist. In die übrigen Säle und Gänge des ersten Stockes teilen sich Österreich und Ungarn, Schweden und Norwegen, Dänemark, Rußland, Italien und die übrigen Länder.

Von den genannten Ländern haben Österreich, Ungarn, Belgien, Holland, Spanien, Dänemark, Schweden und Norwegen in ähnlicher Weise wie Frankreich und Deutschland eigene Komité's; Rußland, England und Italien bisher noch nicht, doch steht die Bildung eines italienischen Komité's in Aussicht, nachdem die über den Raumanspruch Italiens bisher fruchtlos geführten Verhandlungen zu dem erwünschten Ende geführt haben werden. Von England ist wohl wenig zu erwarten, besonders da die gleichzeitige Londoner Ausstellung alle neuesten Erzeugnisse absorbiren wird und englische Privatsammlungen bekanntlich für alle derartigen Unternehmungen ein Noli me tangere bleiben. Daß die englische Regierung sich für die Sache interessire, verlautet bis jetzt noch nicht. Und nur in diesem Falle könnte man hoffen, die Kunst Großbritanniens einmal auf dem Kontinent entsprechend repräsentirt zu sehen. Auch Rußland, nach dessen moderner Malerei Wereschagin die Menge lüstern gemacht hat, verhielt sich wie bisher passiv. Doch können wir von der Rührigkeit des Wiener Centralkomité's erwarten, daß es auch aus denjenigen Ländern, welche keine eigene Jury bilden, die besten Meister zu vertreten wissen werde.

Daß man in Österreich und namentlich in Wien sich der ernsten Aufgabe vollkommen bewußt ist, welche man mit dieser ersten derartigen Ausstellung von internationalem Charakter übernommen hat, braucht nicht versichert zu werden. Die Teilung der Arbeit hat dem leitenden Komité seine Mühe beträchtlich erleichtert. Es kann sein volles Augenmerk auf die Vertretung des eigenen Landes richten, und wir hegen die Zuversicht, daß ein gerechtes Walten der Jury uns vor Beschämungen jeglicher Art sicher stellen werde.

Den Kunstfreunden Wiens und den die Kaiserstadt besuchenden Fremden steht jedenfalls ein hoher und seltener Genuß bevor, ein ebenso lehrreicher wie anregender Überblick über die künstlerische Produktion der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Mögen sie sich desselben zahlreich erfreuen und ihre Liebe zum Schönen durch werkthätige Teilnahme an dem Schaffen der Künstler bewahrheiten! L.

Ein Schmerzensschrei aus Schleswig-Holstein.

Eine alleinstehende Erscheinung auf dem Gebiete der Baukunst, für uns, bei allerdings recht bescheidenen Ansprüchen, ebenso anlockend zur Kenntnisnahme wie das Antependium von Quern und die Fresken zu Büchen auf ihren Gebieten, ist die Kirche zu Hütten.

Die Querner Altartafel, aus vergoldetem Kupferblech getrieben, ist unlängst verschwunden und wird auch schwerlich wieder kommen, soviel man auch um sie klagt (man hat sie vor einem Jahre unter der Hand verkauft); die Büchener Wand- und Deckenmalereien, schon seiner Zeit dem Besuche des kunstfreundlichen Königs Christian VIII. zu Ehren, der die Kirche besehen wollte, teilweise überweißt, werden bedauert und vergehen in Vernachlässigung. Die Kirche zu Hütten soll nun auch zerstört werden.

Was an ihr merkwürdig sein soll, wird den wenigsten bekannt sein. Wenigstens wissen die gedruckten Nachrichten (Schröders Topographie; danach Lotz' Kunsttopographie und Jensens Kirchenstatistik sowie Traps dänische Topographie) nichts anzugeben, als daß wertvolle Ausstattungsgegenstände im 17. Jahrh. geraubt worden sind. Sonst erwähnen sie (außer Trap) nur das in der ersten Hälfte des Jahrhunderts offenbar noch vorhanden gewesene „ältere Altarblatt" (Jensen, es muß demnach 1841 auch schon ein neueres, auch verschwundenes, gegeben haben), von dem noch mitgeteilt wird (Schröder), es sei mit künstlichem, stark vergoldetem Schnitzwerke versehen gewesen, stelle außer den Bildern mehrerer Heiligen die Jungfrau mit dem

Kinde dar und sei in Köln verfertigt. In der That hieß die Inschrift (von Jensen mitgeteilt):

O Sancta Colonia — Gaude Deo Grata
Per vndena millia — Virginum donata
Que pro dei gloria — Sunt rite parata
Pro quarum victoria — Celitus pacata
Sit nobis propitia — Deitas beata
MCDXVII.

Zu Deutsch also etwa, ich denke, nicht minder zierlich:

Heiliges Köln, dem Herrn fürwahr — Laß dein Lob erschallen
Der eilftausend Jungfern Schar — Hat geschenket allen
Was zu Gottes Ruhme klar — Hier ist ausgefallen
Und ihr Sieg so wunderbar — Mög' aus Himmelshallen
Auf uns lenken immerdar — Gottes Wohlgefallen.
1417.

Hoffentlich ist die Schnitzerei und Malerei besser gewesen als die Dichterei. Die Jahreszahl ist verlockend. Zweihundert Jahre früher bezog man übrigens den Stoff zu ganzen Kirchen im Schleswigschen und Jütischen vom Niederrheine aus dem Brohlthale; das sind die Tuff(Traß)kirchen; auch die ältesten Särge sind aus rotem rheinischen Sandsteine.

Eine jener vortrefflichen Kanzeln aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, an denen unser Land so reich ist, wohlerhalten mit schönem Schalldeckel, bildet nun nebst dem bronzenen, 1670 aus einer Glocke gegossenen, nicht ganz uninteressanten Taufständer mit Taufschüssel der bekannten Art, außer dem neugotischen Altare, das zur Beachtung Einladende der Kirche im Innern.

Aber besonders merkwürdig für uns ist die Wölbung, und in dieser Hinsicht scheint die Kirche in diesem Lande einzig dazustehen. Es ist eine symmetrisch zweischiffige Hallenkirche.

Der Bau mag aus dem 13. Jahrhundert stammen, d. h. die Umfassungsmauern, wenigstens des Schiffes, wenn auch wohl nicht in voller Höhe, und ist, wie so viele Kirchen des Landes, nachträglich eingewölbt worden, wobei der wenig schmalere, aber recht lange Chor vielleicht ganz neu gebaut ist. Da die lichte Breite des Schiffes mit 10 m gegeben war — lang ist es 16 m —, so griff man zur Zweischiffigkeit. Die Decke des Schiffes stützen daher drei runde Säulen aus Haustein (wohl Granit), etwa 3 m hoch, so daß das Schiff dreijochig sechs quadratische Kreuzgewölbe enthält. Die dritte Säule steht in der Flucht der Ostmauer und stützt beide Chorbogen. Der Chor enthält ein natürlich höheres quadratisches Kreuzgewölbe von 7,5 m Seitenlänge, und das ebenso lange letzte Joch zeigt fünf Seiten des Achtecks.

Nach der Inschrift einer im Chore eingelassenen Tafel legte Herzog Frederich (nachher König Friedrich I.) den 15. Dez. 1520 den ersten Stein „to der hallen jnt Koer", d. h. wohl zum Gewölbe.

Damit stimmen die allerdings spärlichen Zierformen der Kirche überein. Die Chorbogen und der dahinter befindliche Gurt sind nicht gegliedert, die Rippen der Kreuzgewölbe aber (Schildbogen sind nicht vorhanden) und die Gurte — auch Scheidbogen fehlen — sind einfach beiderseits gekehlt, ruhen an der Wand auf profilirten Konsolen, mitten auf den viereckigen, schwächlich (Kehle und Stab) profilirten und ohne Vermittelung auf die runden Säulen gelegten Deckplatten derselben, während die Sockel durch Anläufe aus dem Vier- ins Achteck übergehen. Alle Gewölbebogen sind schwach zugespitzt. Die Fenster sind größtenteils geändert und scheinen im Schiffe, mit doppelter gefaster Kante nach außen, rundbogig geschlossen gewesen zu sein, während im Chore zwei spitzbogige, mit schrägen Gewänden, vermauert erhalten sind. Von Interesse sind aber die Thüren: die Bogen aus Sandstein sind in sauberer Weise profilirt mit Kehle und Stab, die Südthüre (im Chore neben der Inschrift) mit sich schneidenden Stäben. So finden wir hier, wie in Lübeck an der schönen gleichzeitigen, leider nunmehr ganz zerstörten Annenkirche, den Sandstein in sehr sauberer Ausführung neben dem Backstein; es ist nicht ausgeschlossen, daß, wie die Thürrahmen, Säulensockel und Platten und die Kragsteine, so auch das etwa vorhanden gewesene Fensterwerk (wie bis vor kurzem z. B. in Oldenburg i. W.) aus Sandstein war. Daß König Friedrich I. einen freien Sinn auf dem Gebiete der Künste hatte, beweist manches. Sein Grabmal zu Schleswig (er starb 1533) ist von niederländischer und florentinischer Herkunft, sein herrliches Bronze-Kenotaph zu Bordesholm, nach 1514, deutet auf Vischer, und so erinnert auch unsere Kirche mehr als wohl irgend eine andere des Landes an fränkische Bauwerke.

Im 17. Jahrhundert sind in vielen Kirchen des Landes die Gewölbe eingestürzt, oder es sind Anker eingelegt und Streben angelegt worden. Das Jahrhundert war den Bauwerken nicht günstig. Auch unsere Kirche hat eine weitgehende Durchankerung erfahren, starke plumpe Widerlager überall erhalten oder erneuert bekommen, so daß von der alten Außenseite wenig zu unterscheiden ist. Weiter ist sie bis heute, was die Gewölbe und das Mauerwerk anlangt, in immer kümmerlicheren Zustand geraten. Weil das Äußere, trotz eines sehr störenden Kalkanstriches (wie er leider, alles äußerlich Charakteristische an den Kirchen verwischend, in unserem Jahrhundert im Schleswigschen immer mehr um sich gegriffen hat), gleichwie das Dach durch Vernachlässigung in stets größeren Verfall geriet, und endlich natürlich auch das Gewölbe arge Risse bekam, ist eine durchgreifende Reparatur unvermeidlich geworden. Da man sich schon lange, wie verlautet, nach einem Kirchturme gesehnt hat — der jetzige ist nach alter

Art nur aus Balken mit Brettbeschlag vor der Westseite angebaut —, so soll gleichzeitig mit dem Bau des Turmes die „Restauration“ der Kirche vorgenommen werden, welche an Stelle des gewölbten Schiffes wieder eins mit Bretterdecke setzen soll, ein Rückschritt, der um so weniger begründet ist, als die nur 40 cm dicken Stützen keinen Menschen stören. Schon ist der Putz des Schiffes, unter dessen Überweißung die alte Bemalung zum Vorschein kam, — im Chore mag sie noch vorhanden sein — abgehauen, und man wartet des Frühjahrs, um dem Lande eins seiner, trotz der Einfachheit, interessantesten Bauwerke zu entziehen und einen nüchternen Predigtkasten daraus zu machen — aber mit einem Turme. Daß man sich den Luxus eines Turmes erlauben kann — unser Land hat viel Beispiele gelungener Turmnachbauten, doch viel mehr von verfehlten —, beweist, daß Geldmangel nicht der Anlaß sein kann, wenn man ein Gewölbe beseitigen will, das übrigens unter Benutzung der bestens erhaltenen Materialien, leicht könnte wieder hergestellt werden.

Wer droben im gesegneten Vaterlande sitzt, wo die Flüsse herkommen, und der Stein im Berge wächst, und an allen Ecken die schönsten Hausteinkirchen stehen, dem mag es wohl wenig richtig scheinen, daß man um so ein einfaches spätgotisches Gebäude, an dem nur die Zweischiffigkeit, ein schönes Gewölbe und etliche saubere Hausteine der Rede wert sind, Klage erhebt. Aber hier im Backsteinland, wo man jahraus jahrein nur ein paar rohe Granitbrocken sieht, wenns hoch kommt ein bischen Stuck, lernt man mit Ehrerbietung einen anständigen Haustein betrachten, und wo rohe Erzeugnisse des 12. und 13. Jahrhunderts die breite Masse der vorhandenen Kirchenbauten ausmachen, findet auch die viel verkannte Spätgotik ihre dankbare Statt, wo man ein Ohr hat für die Sprache der Steine.

Man droht und plant in diesem Jahre den einzigen noch vorhandenen Stadtthoren in Flensburg und Schleswig den Untergang; sollte das Beabsichtigte in Erfüllung gehen und es auch nicht möglich sein, die Erneuerung der Kirche in andere Wege zu lenken, so wäre dies Jahr für die paar armen Reste unserer Spätgotik verhängnisvoll und für jeden Freund unseres Landes und seiner Geschichte betrübend. Und bedenklich nur um so mehr, als die Kenntnis von dem Besitze des Landes an Bauwerken noch die lückenhafteste ist, und niemand dafür bürgt, daß nicht, wie zu Hütten, so anderswo wichtigste Maler der Vergangenheit und Illustrationen unserer Kunstgeschichte unbeachtet, ungekannt in den Staub sinken.

Rich. Haupt.

Neues aus Pergamon.

Berlin, Mitte Januar 1882.

Weitaus das regste Interesse aller jüngeren Erwerbungen der Berliner Kunstsammlungen beanspruchen mit vollstem Rechte noch immer die aus Pergamon hierher geretteten Marmorwerke. Dank der Unermüdlichkeit und praktischen Findigkeit Humanns und Conze's haben sich diese Schätze in den letzten Monaten wieder um wertvolle Stücke vermehrt, und so wenig man jetzt schon imstande ist, ein definitives Urteil abzugeben und ein vollständiges Inventar aufzunehmen, so ist doch ein weiterer „vorläufiger“ Bericht recht sehr am Platze.

Zuvörderst haben sich die großen Lücken der Gigantomachie wenigstens hier und da noch ausfüllen lassen, einige größere Figurenteile und zahllose kleinere Fragmente sind dem Relief, welches im östlichen Flügel des alten Museums eine zwar provisorische, aber doch recht bequeme Lage erhalten hat, hinzugefügt und erleichtern das Verständnis des gewaltigen Kampfgedichts. Auf dieses Werk wird, je mehr die Vervollständigung desselben fortschreitet, noch immer wieder zurückzukommen sein.

Neben der überlebensgroßen, ausführlichen, uns zu etwa zwei Drittel erhaltenen Kampfesdarstellung haben sich allerdings nur geringe Reste eines Frieses erhalten, welcher etwa in halber Lebensgröße denselben Gegenstand behandelte. Der Stil dieser wenigen, neuerdings angelangten Bruchstücke deutet auf dieselbe Zeit, der wir die Mehrzahl der gefundenen Kunstwerke zuschreiben müssen: das zweite Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung; speziell die zuletzt genannten Werke verraten eine entschiedene Stilverwandtschaft mit dem früher beschriebenen kleineren, pergamenische Lokalsagen behandelnden Friese. Die zum Teil vortrefflich erhaltenen Trümmer dieses letzteren sind zur größten Mehrzahl gereinigt und haben in ihren hervorragendsten Stücken ebenfalls in dem östlichen Saale des alten Museums ihre Aufstellung gefunden. Eine Zusammenfügung der Stücke zu einem Ganzen erscheint noch nicht möglich, aber einzelne Teile, z. B. Herakles, der auf seine Keule gestützt neben dem früher schon gefundenen Telephos steht, verschiedene noch nicht erklärte Frauenfiguren u. a., rücken die Möglichkeit näher, uns über den Stil der Diadochenzeit ein Urteil zu bilden. Was dem Bildhauer jener Periode am Herzen lag, war eine eingehende und liebevolle Ausführung des Details sowohl in der Behandlung des Nackten als auch der Gewänder. Die Künstler von Pergamon sind hier offenbar über die letzte große Kunstperiode rückwärts von ihnen, über die Schule des Praxiteles und Skopas, hinausgegangen. Ein genaueres Belauschen der Natur in ihren Einzelheiten, als der eben

erwähnte Herakles auf dem kleineren Friese und einige gleich noch zu nennende Figürchen es zeigen, wüßte ich kaum irgendwo nachzuweisen, und was die Gewandbehandlung der Frauenfiguren anlangt, so kann man von einigen der in dieser Hinsicht vollkommensten Werke, etwa der Münchener „Leukothea“ oder der Niobide Chiaramonti, ruhig zu den besseren Gewandfiguren des großen wie des kleinen Frieses gehen, und man wird bekennen müssen, daß hier die Kunst noch eine neue Provinz im Reiche des Schönen erobert hat. Der ferner Stehende mag sich der Gewandmuse aus der sogen. „Familie des Lykomedes“ in Berlin erinnern, welche, wenn auch entschieden römische Kopie, doch durch die Vergleichung mit den vorliegenden Pergamenern als Schöpfung der Diadochenzeit ganz sicher bestätigt wird.

Derselben Zeit angehörig erscheinen vier in der Nähe des Athenatempels gefundene, etwa ein Drittel lebensgroße Figürchen, welche mit den eben erwähnten Werken die sorgfältige, mit liebevollster Treue ins Detail eingehende Technik teilen. Ein Herakles, in dessen leidlich erhaltenem Kopfe wir vermutlich einen Lysippischen Typus zu erkennen haben, ein in lebhaftester Ausfallstellung befindlicher Kämpfer ohne Haupt und endlich eine liegende und eine stehende Frauenfigur, die letztere von vorzüglichster Arbeit, wenn auch nur als Torso gut erhalten, haben offenbar eine Gruppe gebildet, zu deren Deutung indessen das vorhandene Material nicht auszureichen scheint. Auffallend ist die Kleinheit der Figuren bei einer so bewegten Kampfesscene, doch erinnere man sich der zum „Weihgeschenk des Attalos“ gehörigen, ebenfalls bedeutend unterlebensgroßen Figuren in Venedig, Rom und Neapel. Mit dem durch die Pergamener gewonnenen Kanon wird sich durch Konfrontation nunmehr ohne Mühe entscheiden lassen, welche von den eben genannten als Originale, welche als Kopien zu betrachten sind.

Ohne auf den ganzen Reichtum des in unserem Besitze befindlichen „Attalischen Schatzes“ einzugehen, mag heute nur noch zweierlei hervorgehoben werden.

Zunächst ein ca. 1 m hoher Fries, welcher Waffen und Kriegsmaterial aller Art in buntem Durcheinander als Flachrelief darstellt, als da sind: Schilde, Helme, Kettenpanzer, Beinschienen, Schleudermaschinen etc. etc. Daß durch diese Trophäen der Triumph über einen besiegten Feind zum Ausdruck kommen sollte, ist zweifellos, unsicher dagegen vorläufig die Art der Architektur, welche für einen derartigen Fries Platz gehabt hat, — etwa die Balustrade an einem Portikus? Die Fundberichte, welche mir noch nicht vorliegen, helfen vielleicht zur Beantwortung dieser Frage. Ein Analogon für einen solchen fortlaufenden Trophäenfries ist mir nicht bekannt; das Ganze mutet sehr römisch an, einen direkten Grund indessen, es nicht auch der Attalidenzeit zuzuweisen, finde ich nicht.

Ferner fesseln zwei überaus wertvolle Frauentorsen unsere Augen und Herzen auf den ersten Blick, Werke von größter Bedeutung, vermutlich gute Kopien aus derselben Zeit nach älteren attischen Werken. Zunächst eine Pallas, etwas überlebensgroß; der besonders gearbeitete Kopf sowie die Arme und Hände fehlen. Das Werk zeigt eine Großartigkeit der Auffassung, welche auf die Periode des Phidias zurückweist, es steht nicht in der Arbeit, aber im Stil der kürzlich gefundenen Parthenosstatuette nicht fern. Der andere Torso ebenfalls von ernster, großartig schöner Gewandbehandlung, ohne Kopf, mit nur teilweise erhaltenen Armen stimmt im wesentlichen in den erhaltenen Teilen mit der sogenannten „Leukothea“ der Glyptothek, doch erscheint mir die Gewandbehandlung strenger als die der Münchener Gruppe, in welcher man indessen doch wohl schwerlich mehr als eine treffliche römische Kopie nach dem Originale des älteren Kephisodotos erblicken darf. Eine Konfrontation dieser Werke, resp. der entsprechenden Gipsabgüsse, würde das Urteil sehr erleichtern. So hat sich Conze schon dadurch, daß er den „Laokoon“ neben die in der Rotunde des alten Museums aufgestellte Pallasgruppe der Gigantomachie setzen ließ, das große Verdienst erworben, in die so reichlich diskutirte Laokoonfrage ein klärendes Moment zu bringen. Daß die, wie auch immer beschaffenen und wann und wo auch immer lebenden Künstler der Laokoongruppe ihre Studien zum Laokoonvater an dem dreifach geflügelten, von der Pallasschlange umringelten Giganten gemacht haben, erscheint als absolut zweifellos. Hieraus ergeben sich manche Folgerungen von selbst.

Man sieht: die Pergamenischen Entdeckungen sind nicht blos imstande, auf die uns noch vor einigen Jahren fast ganz dunkle Kunst der Diadochenzeit sehr helles Licht zu werfen, sondern sie lassen auch einzelne aufklärende Strahlen in die früheren und späteren Perioden der antiken Skulptur fallen und haben uns der Möglichkeit, eine Geschichte der griechischen Kunst zu schreiben, ein erfreuliches Stück näher geführt.

B. Förster.

Kunsthandel.

x.— **Die plastische Kunstanstalt von G. Eichler in Berlin** hat soeben ihren neuesten Katalog herausgegeben, welcher bei bekannter Reichhaltigkeit dieses Mal noch den Vorzug erhöhter Übersichtlichkeit besitzt. Die erste Abteilung enthält die Gemmenabgüsse der Anstalt; aus derselben seien besonders hervorgehoben: die vollständige von Stoschische Daktyliothek, von Winckelmann geordnet, dessen gedruckter Katalog dazu geliefert wird — eine Sammlung mittelalterlicher Medaillen von Pisano, Tob. Woost, Jamitzer, Albrecht Dürer u. a. —. Außer einer großen Anzahl antiker Statuen (Originalgröße), Statuetten, Büsten und Reliefs verdient besonders hervorgehoben zu werden die Sammlung moderner Porträtbüsten, 150 Nummern, und die in Deutschland wohl einzig dastehende

Kollektion Thorwaldsenscher Reliefs, die so ziemlich alles umfaßt, was der dänische Meister geschaffen hat.

Todesfälle.

Charles Blanc, der bekannte französische Kunstschriftsteller, früherer Direktor des Departements der schönen Künste, geboren 1813 in Castres (Tarn), ist am 17. Januar in Paris gestorben. Von seinen litterarischen Arbeiten die verdienstlichste ist das Werk über Rembrandt, welches in mehreren Ausgaben erschien. Zur Popularisirung des Kunstverständnisses hat er namentlich durch seine Grammaire des arts du dessin und durch die mit einer Anzahl Fachgenossen unternommene Herausgabe der Histoire des peintres de toutes les écoles beigetragen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der große Schatz des Berliner Museums, die Pergamonfunde, vervollständigt sich — so schreibt man der „Tägl. Rundsch." — immer mehr. Die Front war nach Süden und unter den ersten Funden befand sich die Südostecke mit den drei Hunden. Das Ergebnis der zweiten Kampagne war nun die Auffindung der Südwestecke, die als Pendant zu jener drei Löwen zeigt. Durch die Auffindung dieses Teiles haben die Funde gewissermaßen einen Abschluß erhalten, so daß die fehlenden Teile und Teilchen leichter zu finden sein dürften — so weit sie eben vorhanden sind. Von den Ausgrabungen der zweiten Kampagne steht noch eine größere Anzahl Kisten in Hamburg, der Überführung nach Berlin harrend. Übrigens hat man betreffs der pergamenischen Funde noch nicht den Entschluß gefaßt, dieselben, wie die Olympiafunde, in Gips mit den ergänzenden Stücken ausführen zu lassen.

Vermischte Nachrichten.

Düsseldorf. Der Hauptausschuß der Gewerbe- und Kunstausstellung des Jahres 1880 hat in seiner Schlußsitzung am 10. Januar über die Verwendung des erzielten Überschusses von 244000 Mark beraten und beschlossen wie folgt: „1) Der Rettungsanstalt Düsselthal eine nachträgliche Entschädigung von 1000 Mk. und der Aktiengesellschaft Zoologischer Garten eine solche von 10000 Mk. zu gewähren; 2) dem Domkapitel zu Limburg 1000 Mk. zur Herstellung von Emaillen im Dome der genannten Stadt zu überweisen; 3) dem Lokalverein Düsseldorf der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft 10000 Mk. zur freien Verfügung auszuzahlen; 4) für den aus dem Jahre 1852 herrührenden Ausstellungsfonds eine Summe von 18000 Mk. unter nachstehenden Bedingungen zu bewilligen: a. Wenn der Ausstellungsfonds, Zins auf Zins gerechnet, die Höhe von 100000 Mk. erreicht hat, sind die Zinsen der zu errichtenden Anstalt zu überweisen, so daß das Kuratorium derselben über diese Zinsen nach Maßgabe der Zwecke der Anstalt frei verfügen kann; b. der Fonds darf einem spätern Ausstellungsunternehmen nur unter den gleichen Bedingungen wie der letzten Ausstellung übergeben und zu keinem anderen Zweck als zur Veranstaltung einer Gewerbe- oder Industrie-Ausstellung in Düsseldorf verwandt werden; 5) die verbleibende Restsumme ist zur Pflege und Förderung der gewerblichen und kunstgewerblichen Thätigkeit im Ausstellungsbezirke zu verwenden. Zur Erreichung dieses Zweckes soll ein Centralgewerbeverein für den Ausstellungsbezirk mit dem dauernden Sitz in Düsseldorf gebildet werden, welcher, ohne andere Arten der Förderung auszuschließen, zunächst anzustreben hat: 1) die Errichtung einer Sammlung geeigneter Vorbilder für das Gewerbe und Kunstgewerbe; 2) die Gründung einer Bibliothek für technische und kunstgewerbliche Zwecke mit Lesezimmer, unter Berücksichtigung der Exportinteressen; 3) die Veranstaltung zeitweiliger Fachausstellungen sowie Ausstellungen von Lehrlings- und Schülerarbeiten in Düsseldorf oder anderen Städten des Ausstellungsbezirks. Für Baulichkeiten können aus den Mitteln der Anstalt Aufwendungen nur insoweit erfolgen, als von der Stadt Düsseldorf zu diesem Zwecke der gleiche Betrag bewilligt wird. Es wurde ferner beschlossen, einen Ausschuß von zwölf Personen zu wählen mit dem Rechte der Zuwahl und der Aufgabe, zunächst aus den Mitgliedern des Vorstandes und Hauptkomités den Centralgewerbeverein zu bilden, die Statuten unter Festhaltung der in der heutigen Sitzung gefaßten Beschlüsse zu entwerfen, der Generalversammlung des Vereins zur Annahme vorzulegen und die Konstituirung des Vereins herbeizuführen. Bis zur Annahme der Statuten durch die Generalversammlung des Vereins bleibt das Recht zum Eintritt in denselben auf die Mitglieder des Vorstandes und des Hauptkomités der Ausstellung beschränkt. Schließlich wurde beschlossen, das Präsidium zu ermächtigen, den sich ergebenden Überschuß des Ausstellungsunternehmens nach Auszahlung der beschlossenen Sonderzuwendungen dem Vorstande des Centralvereins nach dessen Bildung auszuliefern, welcher dem Präsidium Quittung hierüber im Namen des Hauptkomités zu erteilen hat."

□ Aus den Wiener Ateliers. Die Medaille für den Staatspreis der kommenden internationalen Kunstausstellung in Wien ist fast bis zur Ausführung des Prägestempels vorgeschritten. Prof. J. Tautenhayn, welcher diese Medaille im Auftrage des k. k. Unterrichtsministeriums modellirte, hat das Stahlmodell, nach welchem der Prägestempel angefertigt wird, nahezu vollendet. Wir sehen auf dem Avers das feinbehandelte und wohlgetroffene Brustbild des Kaisers von Österreich im Toisonornat, das Profil nach rechts. Der Revers zeigt eine stehende, lorbeergekrönte weibliche Figur von edelster Bildung. Wie uns der schwärmerische, aufwärts gekehrte Blick, der Griffel in der Rechten und die Kunstwerke zu ihren Füßen andeuten, ist es die preisgekrönte Kunst, welche, nimmer rastend, auf neue Werke sinnt. Zu ihrer Rechten steht eine Minervabüste auf dem Boden, zu ihrer Linken ein antikisirendes Säulenkapitäl, an welches die Palette gelehnt ist. Der linke Fuß ist auf einen niedrigen Schemel gestellt und giebt so Anlaß, den Faltenwurf eines im Sinne der Renaissance erfundenen Kleides wirksam zu beleben. Die linke Hand stützt sich auf eine noch leere Tafel, welche also zur Aufnahme des künstlerischen Gedankens bereit ist. Als Inschrift hat Tautenhayn für den Revers den Spruch gewählt: „ob artem insignem"; die Legende des Averses wird den Titel des Kaisers bringen. Die Begrenzung der geschmackvollen Medaille, welche einen Durchmesser von 45 mm erhalten und in Gold geprägt werden soll, wird in einem Perlenrand mit schmalem Stabe bestehen.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 1—4.

Das Heidelberger Schloss und seine Wiederherstellung. (Mit Abbild.) — Der Bau eines Reichstagshauses in Berlin. — Aus dem Kunstleben Münchens.

Christliches Kunstblatt. No. 1.

Ein Rück- und Vorblick. — Die Auferweckung des Jünglings zu Nain, von Pfannschmidt. (Mit Abbild.) — Die Berliner Kunstausstellung von 1881. — Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. — Kirchenbaubericht aus Stuttgart.

L'Art. No. 367 u. 368.

Silhouettes d'artistes contemporains XV: Jules Habert-Dys, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Souvenirs de quelques galeries romaines, von A. Weber. (Mit Abbild.) — Revue des années artistiques 1880 et 1881 en Allemagne, von Fr. Pecht. — La bibliothèque Mazarine. — Le concours pour le monument de Victor-Emmanuel à Rome, von Ch. Diehl. — Silhouettes d'artistes contemporains XVI: F. L. Français. (Mit Abbild.) — Vandalisme XXI: L'église Sainte-Marie de la Miséricorde, à Venise, von P. A. Zorzi. (Mit Abbild.) — Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli, von C. Conti.

Kunst und Gewerbe. No. 1.

Jobst Amman, von O. v. Schorn. (Mit Abbild.) — Über einige neuere Ausstellungen und ihre Wirkung auf die Produktion, von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Die Reorganisation des gewerblichen Unterrichts in Österreich. — Die Zinnarbeiten in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg. (Mit Abbild.) — Die keramische Fachschule in München. — Die Eröffnung des Kunstgewerbemuseums in Berlin. — Der Weihnachtstisch des Berliner Künstlervereins. — Abbildungen: Italienische Buchdecken aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; Altpersisches Messinggefäss; Marmorgitter von Raph. Donner. (18. Jahrh.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 12.

Eine Gedenktafel. — Das Kunstgewerbemuseum in Berlin. — Abbildungen: Gedenktafel für Ewald Ritter v. Haas; Luster aus Schmiedeeisen für 16 Kerzen; Pfeilerkasten; Schmuckkassette aus Bronze; Fünf Schmuckstücke.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. III. 1.
Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert, von F. Lippmann. (Mit Abbild.) — Die Gemälde des Jacob Cornelisz van Amsterdam, von L. Scheibler. — Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts VIII: Antonio Pollajuolo, Filippino Lippi, Francesco da Sangallo, Francesco Francia, von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880—1881. Vorläufiger Bericht von A. Conze, C. Humann und R. Bohn. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 1.
Exposition annuelle de l'Essor, von E. Verhaeren. — Les expositions particulières, von P. Gervais. — Exposition au cercle artistique, von E. Verhaeren.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 196.
Kunstindustrielle Reisestudien im Sommer 1881. I: Die Württembergische Landesausstellung in Stuttgart, von J. v. Falke. — Die keramische Abteilung im Österreich. Museum. 4.: Italienische Keramik des 17. und 18. Jahrhunderts, von J. Folnesics. — Ausstellung in Triest.

Inserate.



Die periodischen Ausstellungen
des rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1882

werden stattfinden während der Monate

März zu **Hanau**, **April** zu **Darmstadt**,
Mai zu **Mainz**, **Juni** zu **Mannheim**,
Juli zu **Heidelberg**, **August** zu **Karlsruhe**,
September zu **Freiburg i. B.**, **Oktober** zu **Baden-Baden**.

Die Kunstvereine zu Baden-Baden, Karlsruhe und Heidelberg veranstalten außerdem während des ganzen Jahres permanente Ausstellungen. Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden. (1)

Darmstadt, im Januar 1882.

Der Präsident des rheinischen Kunstvereins.
Dr. Müller, Geheimer Oberbaurat.

Konkurrenzausschreiben.

Die Kommission für Herstellung eines Denkmals für den Reformator **Zwingli** hat beschlossen, zur Gewinnung von Projekten eines solchen eine Konkurrenz zu eröffnen. Es werden demnach die **Künstler des In- und Auslandes** eingeladen, sich an dieser Konkurrenz zu beteiligen und dafür das Programm nebst Beilagen bei dem Präsidenten der unterzeichneten Kommission zu beziehen.

Zürich, 23. Dezember 1881.

Im Namen der Kommission für das Zwingli-Denkmal:
Der Präsident:
Dr. **G. Finsler**, Antistes.
Der Sekretär:
(3) **Spyri**, Stadtschreiber.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, in den Monaten Januar bis Ende **Dezember** 1882, gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, unter den bereits bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Österreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und wertvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfragen stellen zu wollen.

Regensburg im Dezember 1881. (2)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Nagler's Monogrammisten

(fünf Bände)
Preis Mark 90.—.

Der **sechste** Band (figürliche Monogramme, Nachträge und Generalregister) ist nahezu druckreif. (2)

G. Hirth's Verlag
in **München** und **Leipzig.**

Im Verlage der Unterzeichneten ist soeben erschienen:

1. **Magdalenen-Altar der Kirche zu Tiefenbronn,** von Lucas Moser von Weil.
2. **Holzschnitz-Altar aus der Kirche zu Kirlach**

in vorzüglichen Lichtdrucken von
J. Baeckmann.

Imperial-Formate,
Bildfläche 45 × 38 Centimeter.
Preis pro Blatt M. 5.—

Erste Reproduction dieser beiden berühmten Kunstwerke.

Karlsruhe, im Januar 1882. (2)
Hofkunsthandlung von **J. Velten.**

Gratis und **franco** versende
Illustrirten Verlagskatalog
und bitte zu verlangen (12)
Berlin SW., Dessauerstr. 23.
H. Würtzburg, Verlag.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,
Leipzig, Querstr. 2, I,
officieller Vertreter mit **vollständigem Musterlager** der photograph. Kunstanstalten von
Ad. Braun & Co. in **Dornach**
und
Giac. et figlio Brogi in **Florenz.**

Schnellste Besorgung aller Photographien dieser, wie auch anderer bedeutender Häuser des In- u. Auslandes, z. B. der Herren Alinari in Florenz, Naya in Venedig u. s. w.
zu Originalpreisen. (2)
Kataloge auf Wunsch umgehend.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke ꝛc.), mit 4 Photographien nach Meyer-Bremen, Rembrandt, Grützner, Rubens ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (15)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

2. Februar



Nr. 16.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunstpflege in Bayern.

Von Friedrich Pecht.

I.

Sicherlich sind in keinem deutschen Lande die ersten Bedingungen zu einem blühenden Stande der Kunst so glücklich gegeben wie im heutigen Bayern. Alle Stämme, aus denen die Bevölkerung zusammengesetzt ist, der bajuvarische wie der fränkische und schwäbische, besitzen von Natur eine reiche künstlerische Begabung. Phantasie- und gemütvoll, wie sie es vorzugsweise sind, brachten sie zu allen Zeiten, selbst unter den schlechtesten Regierungen, bei den verlottertsten Zuständen, tüchtige Talente hervor, von Holbein und Dürer, Peter Vischer und Hans Krumper bis auf Piloty, Hans Makart und Wagmüller. Nürnberg und Augsburg, wie München selber, waren darum von jeher Hauptsitze der deutschen Kunst und Kunstindustrie neben Wien, dessen Bevölkerung ja demselben Stamme angehört. Die Bevölkerung hatte auch immer mehr Sinn, Liebe und Aufopferungsfähigkeit für Kunst, als alle anderen deutschen Stämme, und hat sie heute noch. Selbst bei den gebildeten Klassen ist dies der Fall, wo doch die unvernünftigste, lediglich den Verstand im Gegensatz zu den Sinnen ausbildende Erziehung alles thut, die angeborene Neigung durch eine einseitige Bevorzugung der wissenschaftlichen Bildung zu unterdrücken, wo überdies der Jurist ausschließlich den Staat regiert in der angenehmen Form einer möglichst ledernen Bureaukratie einerseits und geschwätziger Advokaten als Volksvertreter auf der Gegenseite.

Zu einer angeborenen Befähigung für die Kunst kommt noch das Volksleben mit seiner Urwüchsigkeit und Frische, seiner köstlichen Plastik, wie sie kaum mehr in Italien so existirt; endlich unterstützt die herrlichste Natur durch ihre beständige Anregung die formbildende Thätigkeit der Phantasie bei den Bewohnern. Die aufopfernste Kunstliebe war überdies von jeher bei den bayerischen Fürsten traditionell, sie ist ihr edelstes und schönstes Familienerbe. Hatten schon die alten Herzöge von Bayern einen unvergleichlichen Reichtum an Kunstwerken angesammelt, so verdankt bekanntlich Deutschland es dem König Ludwig I. fast allein, daß es überhaupt wieder eine nationale Kunst giebt, daß wir nicht ausschließlich gelehrte Barbaren geworden sind. Die Verdienste des Königs Max in dieser Beziehung sind, obwohl weniger anerkannt, kaum minder groß. Daß in München eine wahrhaft volkstümliche Kunst entstand, was die Cornelianische nicht werden konnte, das verdankt man wesentlich ihm. Als König Ludwig I. das Szepter niederlegte, zählte München höchstens ein Viertel der Anzahl von Künstlern, die es heute — überdies weit reichlicher — nährt als damals. Die Akademie war unter Gärtners Leitung tief heruntergekommen, und weder Schwind noch Kaulbach haben als Lehrer jemals viel geleistet. Das that erst Piloty, und König Max war es, der ihn förderte, ihm es ermöglichte, seine große Schule hervorzurufen, und der dann durch seine reichen Aufträge eine Masse anderer Künstler herbeizog.

Unstreitig hat König Ludwig II. die Kunstliebe seiner Ahnen im vollsten Maße geerbt; verwendet er ja doch den weitaus größten Teil seiner bedeutenden

Civilliste auf seine ebenso prachtvollen wie leider wenig bekannten Bauten. Schon gleich bei seinem Regierungsantritte berief er auf Richard Wagners Veranlassung den genialsten aller deutschen Architekten, Semper, um durch ihn jenes große Festtheater entwerfen zu lassen, das vielleicht seine schönste Komposition zu nennen ist, ein Meisterwerk, welchem München nichts Ähnliches hätte entgegensetzen können. Wäre diese erste Unternehmung dem jungen Monarchen gelungen, so würde nichts gewisser gewesen sein, als daß er ihr noch viele andere hätte nachfolgen lassen, welche München zur schönsten Stadt Deutschlands machen und ihr eine unermeßliche Anziehungskraft verleihen mußten. Lebt Isar-Athen schon heute zum großen Teil von der Kunst und Kunstindustrie und dem ganz allein durch sie herbeigeführten ungeheuren Fremdenbesuch, so war Semper ganz der Mann, diese Anziehungskraft zu verdoppeln, vor allem der Kunstindustrie schon damals jenen Aufschwung zu verleihen, den ihr zwölf Jahre später erst die Ausstellung vom Jahre 1876 gab. Wer wüßte aber nicht, was zwölf Jahre Vorsprung bedeuten in unserer Zeit!

Statt jedoch das Vorhaben des Königs mit Jubel zu begrüßen, zeigte sich gerade in München selber der unvernünftigste Widerstand dagegen, der mir in meinem Leben vorgekommen, wenn nicht der, welcher sich gegen die großen Pläne des Reichskanzlers regelmäßig in ganz Deutschland erhebt, ihn an Stupidität noch überbietet. Dank den Hetzereien der ultramontanen Presse und gewisser Cliquen geberdeten sich viele Münchener, als würde ihnen das Geld zum Bau aus der Tasche gestohlen; sogar die Künstler blieben nicht frei von dem Wahnsinn, bis der König, über so viel Unverstand verstimmt, den Plan aufgab und sich offenbar zuschwor, seinen treuen Unterthanen nie mehr mit Prachtbauten beschwerlich zu fallen.

Man befände sich aber durchaus im Irrtum, wenn man annähme, es sei etwa der Pöbel, der bei solcher Opposition gegen die edelsten Absichten den Ton angebe. Im Gegenteil hat das Volk als solches eine natürliche Freude an allen monumentalen Bauten; es sind gerade die sogenannten Gebildeten, die hier an der Spitze des Widerstandes stehen. Welchen erbitterten Widerspruch hatten nicht schon bei seinen getreuen Ständen die Bauten des Königs Ludwig I. gefunden, die doch München aus einem schmutzigen elenden Pfaffennest zum Wallfahrtsort der ganzen civilisirten Welt machten! Dann verweigerten die Stände wiederum dem König Max die bescheidenen Beträge einer kleinen Überschreitung bei dem Regierungsgebäude, so daß dieser zierliche Terrakottenbau jahrelang unfertig stehen blieb. Nur mit vieler Mühe waren sie endlich zur Übernahme jenes wahrhaft aus der Erde gestampften Nationalmuseums zu bewegen, das heute eine der ersten Sammlungen seiner Art in der Welt ist und einen zehnmal höheren Wert repräsentirt, als es dem Staate kostete, da der König alle seine Paläste und Schlösser für dasselbe leerte. Als nach seinem Tode der Bau des Polytechnikums aufgeführt wurde, der eine neue, gesündere Periode der Architektur in Bayern eröffnete, konnte bis heute nicht einmal die unbedeutende Summe für die künstlerische Ausschmückung der Aula von den Ständen erwirkt werden, nachdem Neureuther mit unendlicher Mühe die Dekoration des Vestibüls und Treppenhauses aus der Bausumme, in der sie gar nicht vorgesehen war, recht eigentlich herausgeschunden hat. Hatte ihn doch früher der Minister von der Pfordten sogar gezwungen, bei dem zierlichen Würzburger Bahnhofe, einem Juwel von Kunst, einen kleinen Springbrunnen wieder abzureißen, den er im Wartesaal angebracht, „weil er keine Kunst wolle in Staatsgebäuden“.

Diese in unserer gesamten deutschen Bureaukratie nur allzuweit verbreitete Abneigung gegen jeden künstlerischen Schmuck ist bei ihr in den letzten zwölf Jahren allerdings etwas erschüttert worden; in den Dorfpfarrern, Bierbrauern, Advokaten und Landbürgermeistern, denen die Vertretung des bayerischen Volkes und seiner höchsten Kulturinteressen von der Weisheit der Wähler dermalen anvertraut wird, lebt diese Abneigung aber noch ungeschwächt fort, und zwar auf der liberalen Seite kaum weniger als auf der ultramontanen. War es doch ein sehr berühmter liberaler Deputirter, der auch im Reichstage eine nicht wenig bedeutende Rolle spielt, welcher bei der Erbauung des neuen Münchener Bahnhofes es mit größter Heftigkeit tadelte, daß der Architekt die Wartesäle erster und zweiter Klasse sowie die Restauration mit künstlerischem Schmuck ausgestattet hatte. Natürlich hatte nun die Direktion, der man Fanatismus für Kunst ohnehin noch niemals vorgeworfen, nichts Eiligeres zu thun, als alle Bestellungen von gemalten Medaillons, Büsten u. dgl. für den Rest des Gebäudes sofort zurückzunehmen, und es bedurfte langer Anstrengungen, um sie schließlich doch noch zu retten. — Aber das glänzendste Beispiel der leidenschaftlichen Vorliebe unserer Volksvertreter für die Kunst gewährt der Akademiebau. Unter dem Eindruck der großen Ereignisse von 1870 hatte die Kammer in einem seither schon oft bitter bereuten Anfall von Großmut zwei Millionen Gulden, allerdings nicht aus den Taschen der Steuerpflichtigen, aber doch aus dem bayerischen Milliardenanteil zu einer anständigen Ausstattung bewilligt. Der Bau ward von Neureuther zu einer wahren Musterleistung in Bezug auf Zierlichkeit der Ausführung wie auf Anmut der Verhältnisse gestaltet, wie es sich doch wohl für eine Kunstakademie von selbst versteht, die Schüler aus allen Weltteilen an sich zieht

und so glorreiche Traditionen besitzt. Natürlich hatte der Meister auch reichen plastischen und malerischen Schmuck dafür projektirt. Daraus und aus einigen nachträglichen Änderungen des Bauplanes entstand nun eine Erhöhung der Baukosten um höchstens 400 000 Mk. Diese Überschreitung erregte einen solchen Sturm in der Ständeversammlung, daß sie den Betrag bis heute nicht bewilligt hat, auch diesmal wieder nicht bewilligen wird, so daß einer der schönsten Bauten Münchens, eine wahre Zierde der Stadt, als Ruine stehen bleiben muß, — ein Denkmal der Kunstliebe der bayerischen Stände. Dieselben, freilich zum größten Teil selber aus Beamten oder aus Juristen bestehenden Stände aber muckſten nicht, als der Justizminister gleichzeitig durch massenhafte Pensionirung angeblich unfähiger Beamten seinen Pensionsetat auf einmal um 400 000 Mk. erhöhte.

Daß man durch die Pflege der monumentalen Kunst, durch eine würdige Ausstattung aller öffentlichen Gebäude mit Skulptur und Malerei den Geschmack wie den Kunstsinn der Bevölkerung zu entwickeln und damit ihre Erwerbsfähigkeit zu erhöhen imstande sei, das haben zwar unsere unstudirten Väter schon vor Jahrhunderten, unsere Volksvertreter aber bis heute sogar noch viel weniger begriffen als unsere Bureaukraten. Zur Kunstförderung scheint ihnen nichts anderes dienlich als eine stete Vermehrung des Beamtenheeres, eine fortwährende Steigerung der Schulmeisterei. Das Budget für Kultus und Unterricht beträgt in Bayern schon jetzt $19\,^1/_2$ Millionen, also im Verhältnis zu den gleichen Aufwendungen in dem doch so viel reicheren Frankreich eine mehr als doppelt so große Summe. Davon fallen auf die Besorgung unseres Seelenheils allein $5\,^1/_2$ Millionen, auf die drei Universitäten und die technische Hochschule zwei Millionen, auf Kunstunterricht und Sammlungen 540 000 Mk., für Bestellung von Kunstwerken werden aber nur 42 000 Mk. verwendet. Ist es ein Wunder, wenn unter solchen Umständen so gut wie gar nichts übrig bleibt, um die Kunst auch wirklich anzuwenden, die man mit so ungeheuren Kosten lehren läßt? Unsere Akademie hat mehr Professoren als die französische; wir besitzen überdies zwei Kunstgewerbeschulen, in München und Nürnberg, von denen ebenfalls jede ihr Dutzend Professoren zählt. Dazu kommen noch eine unübersehbare Menge von Industrie- und Gewerbe-, Bau- und technischen Schulen, die alle jährlich wachsende Anforderungen ans Budget stellen. Ob aber in diesen Schulen auch entsprechend gelernt werde, das ist viel streitiger, als daß sie immer größere Ansprüche machen; denn gespart wird blos an den Lehrmitteln, alles geht in Personalexigenz auf. So können in derselben Akademie, die, wenn ich nicht irre, sechzehn Professoren zählt, die Schüler den Abendakt nur alternirend besuchen, weil heute wie vor fünfzig Jahren die Mittel zum Aktzeichnen für alle nicht ausreichen. Dafür nehmen die Anstalten für Kultus und Unterricht, welche Staat und Gemeinde errichten, mehr als den vierten Teil des Flächeninhalts der Stadt München ein; die Kinder der Armen laufen aber barfuß in die Paläste, in denen ihnen unser Wahnwitz das A-B-C beibringen läßt; auf jeden Kopf in Bayern treffen jährlich circa $3\,^1/_4$ Mark für Kultus und Unterricht, während der um so viel reichere Franzose seit den neuesten Veränderungen, statt früher $1\,^1/_2$, $2\,^1/_2$ Franken zahlt. Dazu sind bei uns aber die Gemeinde- und Kreisumlagen, die mindestens 100 Prozent der direkten Staatssteuern betragen und auch zum größeren Teil für Unterrichtszwecke aufgehen, in diesen Ziffern noch gar nicht enthalten; ebensowenig was die Schüler selber an Schulgeldern zu zahlen haben, da speziell der Kunstunterricht nirgends gratis erteilt wird.

Da man so viel auf unseren Unterricht verwendet, müßten wir eigentlich das civilisirteste und künstlerisch gebildetste aller Völker sein; leider sieht man uns dies aber nicht im mindesten an, und auch die oben mitgeteilten Thatsachen über die Kunstliebe unserer Gesetzgeber entsprechen solchen Erwartungen kaum.

Kunstlitteratur.

D. Franken, L'oeuvre gravé des van de Passe. Amsterdam et Paris. 1881. 8.

Der Verfasser dieses Buches hat im Jahre 1872 das Porträtwerk, welches der verdienstvolle Meister und beste Interpret des Mierevelt, W. J. Delff, gestochen hat, herausgegeben und sich mit demselben einen guten Namen bei allen Sammlern und Museumsvorständen erworben. Mir ist bis heute kein Blatt von Delff unter die Hand gekommen, das in dem Werke nicht seine Behandlung gefunden hätte. Diesmal nahm er sich vor, die Gesamtthätigkeit einer ganzen Künstlerfamilie in gleicher Weise zum Gegenstande seiner Untersuchung zu machen. Dazu mag ihn der Umstand hingeführt haben, daß viele Blätter, weil sie ohne Bezeichnung des Künstlers sind, nicht mit absoluter Sicherheit dem einen oder andern zugeschrieben werden können, wenngleich der Charakter sie der Familie zuweist. Deshalb hat er auch die einzelnen Künstler nicht geschieden und mit ihren Stichen getrennt behandelt, sondern nach dem Beispiel Alvins, der in seiner Monographie über die Brüder Wierix diese zusammenfaßt, das Werk aller Familienglieder als ein Ganzes behandelt. Auf besonderen Tafeln versucht er es dann (S. XVII) die jedem einzelnen Familiengliede gehörigen Stiche (leider ohne Bezeichnung der entsprechenden Nummern des Katalogs) anzugeben.

Die Künstlerfamilie van de Passe zählt fünf Glieder. Crispin de Passe, der Vater, ist in Zeeland um 1570 geboren, lebte einige Zeit in Köln und ließ sich dann 1612 in Utrecht wieder, wo er am 6. März 1637 starb. Den Kunstunterricht erhielt er wahrscheinlich bei Coornhert. Seine vier Kinder traten in die Fußstapfen des Vaters, der sie in der Kunst unterwies und unter dessen Aufsicht sie auch arbeiteten. Daraus erklärt sich die Familienähnlichkeit ihrer Arbeiten und die Schwierigkeit, ein unbezeichnetes Blatt einem von ihnen mit voller Sicherheit zu vindiziren. Der älteste Sohn, ebenfalls Crispin genannt und um 1593 geboren, scheint immer zu Hause geblieben zu sein. Da er auf seinen Blättern nicht immer das junior beifügte, so ist eine Scheidung der Arbeiten des älteren und jüngeren Crispin sehr schwer, wenn nicht Jahreszahlen nach 1637 vorkommen. Simon und Wilhelm de Passe waren längere Zeit in London und Kopenhagen thätig, wo ihre Arbeiten sehr geschätzt wurden. Sie behielten auch bis jetzt ihren Wert, da sie sehr gut sind, interessante Persönlichkeiten darstellen und viele derselben heutzutage zu den Seltenheiten gehören. Endlich ist die Tochter Magdalena zu nennen, die sich mit Frederik van Bevervoorde vermählte; diese suchte die feine Manier des Grafen Goudt nachzuahmen.

Wenn wir den Inhalt des reichen Werkes (1400 Nummern, darunter viele Folgen) durchmustern, so sehen wir bald, daß der Schwerpunkt desselben im Bildnis liegt. Es sind fast alle Zeitgenossen der Künstler, die sich in irgend einer Weise einen Namen gemacht haben, zur Darstellung gekommen. Diese Partie des Kataloges ist die interessanteste. Wenn wir es hier auch nicht mit Meisterwerken des Grabstichels zu thun haben, so entschädigt dafür das Streben der Künstler nach Porträtähnlichkeit; auch ist das Beiwerk mit lobenswertem Fleiß ausgeführt. Die anderen Abteilungen, welche biblische, historische oder Genredarstellungen enthalten, dürften, oft schon der lateinischen Unterschriften wegen, den Kulturhistoriker interessiren, da sich auf den mitunter kleinen Blättern der Zeit- und Volksgeist jener Tage getreu abspiegelt. Da die Künstler auch als Illustratoren von Büchern thätig waren, so hat der Verfasser mit großem Fleiße eine reiche Anzahl solcher Werke nach ihren verschiedenen Auflagen mit spezieller Angabe aller Illustrationen verzeichnet: gewiß eine mühevolle, aber um so dankenswertere Arbeit. Des Verfassers Vermutung (in der Vorrede), daß sein Verzeichnis nicht vollständig sei, teilen auch wir, um so mehr, als er zu seiner Arbeit nur das Kupferstichkabinet der Nationalbibliothek in Paris benutzte. Bei solchen Unternehmungen dürfen, wie wir nicht müde werden zu betonen, die anderen europäischen Kabinette nicht übersehen werden. Es ist freilich sehr bequem, zu schreiben: „Les communications d'amateurs et de collectionneurs, qui me permettront de préparer un supplément, serons reçues par moi avec reconnaissance", — aber besser ist es doch, selbst überall nachzusehen. Das Werk ist übrigens mit großem Verständnis und voller Sachkenntnis verfaßt und wird sicher von den Sammlern und Kabinetten willkommen geheißen werden.

J. E. Wessely.

---

* **Von Leitners Ausgabe des „Freydal"**, auf deren Bedeutung wir beim Hervortreten der ersten Lieferungen hingewiesen haben, sind soeben vier neue Hefte (17—20) erschienen. Die heliographischen Reproduktionen des Bilderwerkes werden darin um 40 Tafeln vermehrt, und außerdem ist der 20. Lieferung ein ausführlicher Text beigefügt, in welchem der gelehrte Herausgeber das merkwürdige Werk des Kaisers Max nach Form, Inhalt und Entstehung eingehend erläutert, sowie ein reiches urkundliches Material über die alten Ritterspiele und Mummereien beibringt. Der Text ist u. a. mit facsimilirten Abdrücken der für den Freydal bestimmt gewesenen Originalholzschnitte illustrirt. Nach Schluß des Werkes, welches im ganzen 26 Lieferungen umfassen wird, kommen wir nochmals auf die hochverdienstliche Publikation zurück.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

* **Frequenz der Münchener Kunstakademie.** In diesem Wintersemester wurden 432 Schüler inscribirt, und zwar 144 Bayern, 43 Preußen, 14 Württemberger, 10 Sachsen, 9 aus den freien Städten, 6 aus Baden, 8 aus Hessen-Darmstadt, 7 aus den sächsischen Herzogtümern, 3 aus den kleinen Fürstentümern. Dem Auslande gehören 188 Schüler an und zwar 30 Österreicher, 24 Ungarn, 13 Böhmen, 18 Tiroler; ferner 6 aus Russisch-Polen, 3 aus Rußland, 2 aus Italien, je 8 aus England und Norwegen, 5 aus Griechenland, 15 aus der Schweiz, je 1 aus Südamerika, Holland, Türkei, Belgien, Spanien, Frankreich, Indien, Serbien, Rumänien, Bulgarien und Dänemark, endlich 34 aus Nordamerika. Nach den Klassen ausgeschieden sind es 71 Komponierschüler, 132 Schüler der technischen Malklassen, 101 Schüler der Naturklassen, 14 Schüler der Natur- und Kupferstecherschule des Prof. Raab, 59 Schüler der Antikenklassen und 55 Bildhauer.

Kunsthistorisches.

Assyrische Ausgrabungen. Im Viktoria-Institut zu London gab kürzlich Herr Rassam, der bekannte Entdecker assyrischer Altertümer, einige interessante Mitteilungen über die von ihm in der Umgegend von Bagdad gemachten assyrischen Funde. Im März v. J. trat der Reisende wie alljährlich seine Reise ostwärts von Bagdad an, um nach den dort unter dem Schutte ruhenden alten Städten zu forschen. Er traf dort eines Tags einen Araber, der ihm erzählte, daß er die Ruinen einer alten Stadt kenne, welche etwa fünf Wegstunden von Bagdad lägen. Herr Rassam folgte dem Araber und kam nach einem Marsche von vier Stunden zu einer Ruine von großer Ausdehnung. Er glaubte anfangs, daß dies die von seinem Führer gemeinte Ruine sei, doch führte ihn dieser zu den noch etwas entfernter liegenden herrlichen Resten eines mächtigen alten Bauwerkes. Das Ergebnis der dort sofort veranstalteten Ausgrabungen war, daß man nach viertägiger Arbeit auf die Reste eines schönen Gebäudes stieß, auf denen sich zahlreiche Inschriften befanden. Man fand vier Gemächer, welche alle im assyrischen Stile gebaut und mit Backsteinen oder Platten belegt waren. Nur der Boden des fünften war von Asphalt, der also keine Erfindung der Neuzeit ist. Man grub weiter und fand unter dem Asphalt ein Gewölbe mit zahlreichen Inschriften, welche als der wichtigste und älteste Fund der Welt gelten dürfen. Herr Rassam schreibt dieselben, wie er sagt, in Übereinstimmung mit den Assyriologen des britischen Museums,

denen er zwei cylindrische Säulen aus jenem Gewölbe sandte, Noah zu, was insofern mit der Überlieferung übereinstimmen würde, als Noah die geretteten vorsündflutlichen Inschriften vergraben haben soll. Die Nachgrabungen wurden fortgesetzt, und man fand gegen tausend beschriebene Tafeln. Dieselben werden alle nach England gebracht werden. Rassam wird sich im Februar wieder an den Ort seiner wichtigen Entdeckungen begeben. Die Wissenschaft wird mit der Zeit wohl eine klarere Bezeichnung für die entdeckten Inschriften finden, als Rassam sie gegeben hat. (Köln. Z.)

Konkurrenzen.

⊙ **Die Kommission für den Bau des deutschen Reichstagsgebäudes** hat in ihren Sitzungen vom 24. und 25. Januar beschlossen, eine allgemeine Konkurrenz an alle deutschen Architekten, auch an solche, die außerhalb des deutschen Reiches wohnen, auszuschreiben und die vier in der ersten Konkurrenz prämiirten Architekten dazu besonders einzuladen. Die Konkurrenzentwürfe sind anonym, nur mit einem Motto versehen, bis zum 10. Juni einzureichen Das Programm wird binnen kurzem veröffentlicht werden. Für die vier Entwürfe, welche nach dem Urteil der Jury als die besten erkannt worden sind, sind gleiche Preise ausgesetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

‡‡. **Österreichischer Kunstverein.** Munkacsy's „Christus vor Pilatus" hält im Künstlerhause die Wiener Kunstwelt in Athem. Die originelle Auffassung der Scene und namentlich die Malerei des Bildes fesseln das Publikum; hat sich der ehemalige „Schwarzkünstler" doch zu einem Koloristen emporgearbeitet, der den Besten zur Seite gestellt werden kann. Recht sehr zu danken ist es daher dem Österreichischen Kunstverein, bei dieser Gelegenheit eine „Munkacsy-Ausstellung" arrangirt zu haben, in welcher zum Teil die Studien zu dem neuesten Gemälde, dann aber auch eine Reihe hier noch nicht gesehener Bilder des Künstlers und auch Photographien nach solchen zur Anschauung gelangten. Wir gewinnen dadurch einen Einblick einerseits in das Entstehen und Werden seiner Werke und andererseits in das Stoffgebiet derselben, welches gerade in den letzten Jahren bei Munkacsy ein weitaus freundlicheres, friedlicheres, erhabeneres geworden ist. Wenn im Jahre 1873 der offizielle Berichterstatter über die Malerei auf der Wiener Weltausstellung über Munkacsy noch sagen konnte: „Seine Gestalten sind alle reif für das Gefängnis oder doch für den Gemeindekotter", so paßt dies wohl nicht mehr für heute, nachdem uns der Künstler mit reizvollen Pariser Salonbildern und Gemälden ernsten historischen Inhalts, wie „Milton" und „Pilatus" beschenkt hat. Als Reminiscenz an seine künstlerische Vergangenheit hängen in der Ausstellung Nachbildungen der „Nachtschwärmer", „Die wankende Heimkehr", „Die Nachtstrolche" u. s. w., sowie eine Wiederholung seines ersten berühmten Bildes: „Der letzte Tag eines zum Tode Verurteilten". Die mit unübertrefflichem Realismus zur Darstellung gebrachte Scene ist durch alle möglichen Reproduktionsmittel weltbekannt geworden. Schon in diesem Bilde, mit seinen tiefen Schatten und den schrillen, dick aufgetragenen Lichtern, fällt Munkacsy's originelle Malweise auf. Er zeichnet nicht die Form und legt diese in Farbe, sondern er malt und zeichnet im Malen nur so viel, wie er für die Wirkung nötig erachtet. Einen bedeutsamen Fortschritt in Komposition und Kolorit bezeugt sein „Milton", von welchem eine ziemlich große, durchgebildete Skizze ausgestellt ist. Die trüben Schattentöne sind klarer, die Lichter leuchtender und wärmer geworden, die Linien fließen edler, und in den Köpfen hat der Künstler sein Meisterstück geliefert. Das Bild fesselt unter allen am meisten und führt uns seinen jüngeren Arbeiten zu, welche den nunmehr durch die Pariser Schule geläuterten Munkacsy repräsentiren. Darunter ist zunächst ein Saloninterieur modernen Stils zu nennen; das Bild ist als „Besuch" katalogisirt. Zwei Damen sitzen, ins Gespräch vertieft, auf dem Sopha; auf dem Fußteppich spielt ein reizendes Kind. Munkacsy hat darin ein Bravourstück der Farbe geliefert, das Detail ist flott hingeschrieben, und nur diejenigen Stellen, auf welchen naturgemäß das Auge länger verweilt, sind eingehender durchgebildet. Pieter de Hoogh würde staunen, was moderne Maler in ihren Intérieurs heutzutage alles darzustellen haben! Dieselben malerischen Vorzüge besitzen auch die in guten Aquarellen vorgeführten Bilder: „Der Besuch bei der Wöchnerin" und „Die beiden Familien". Munkacsy ist in diesem leichteren Genre ganz Franzose: pikant in der Erfindung und geistreich in der Behandlungsweise. Das Gemälde: „Der Künstler mit seiner Gattin im Atelier", erregt abgesehen von den künstlerischen Vorzügen noch ein besonderes Interesse durch die dargestellten Persönlichkeiten. Der Zufall ließ das Bild an dieselbe Stelle hängen, wo vor neun Jahren Courbets „Atelierbild" ausgestellt war, so daß eine Mahnung zu Vergleichen zwischen diesen beiden Realisten der Neuzeit damit nahe gelegt wurde. Wohl ohne Bedenken dürfte die Kunstgeschichte der Zukunft Munkacsy die Palme zuerkennen, denn schon jetzt blickt er von ziemlich hoher Stufe auf den Meister von Ornans herab, und was steht von dem rastlos vorwärts strebenden Künstler, der sich von der untersten Stufe des Lebens zu solcher Höhe empor geschwungen hat, noch in der Folge zu erwarten! In dem erwähnten Gemälde bewährt sich der Meister als einer der geistvollsten Porträtmaler der Neuzeit, der seine Palette beherrscht, wie nicht bald Einer. Die Köpfe sind außerordentlich plastisch modellirt, wenn gleich wieder mit dem Vertreibpinsel in der Form stumpf gemacht, ein Munkacsy eigentümliches Verfahren, um die Wirkung duftiger zu gestalten. Es sind noch ein paar meisterhafte Porträts von ihm vorhanden: das mit feinstem Pinsel hingehauchte Profilköpfchen einer Frau M. in Paris und ein männliches Brustbild von Tizianischer Vornehmheit, tief im Ton, mit seelenvollem Blick. Nicht uninteressant sind ferner Landschaften und Blumenstudien in Öl, welche jedoch lediglich der Stimmung halber gemalt wurden, um den Pinsel von den undurchsichtigsten Tiefen durch die ganze Farbenskala zum glänzendsten Lichte zu führen. — Das meiste Interesse nehmen die Studien und Skizzen zum Pilatusbilde in Anspruch. Die Gesamtkomposition ist in zwei Entwürfen vorhanden, in welchen die verschiedenen Gestalten bereits in der Weise angeordnet erscheinen, wie auf dem großen Bilde. Die größere Studie bringt in den Köpfen schon die einzelnen Typen, welche in durchgeführten Einzelstudien dann in ihrer geistigen Rolle vollends herausgearbeitet erscheinen. Der Christuskopf ist in nicht weniger als vier verschiedenen Bildern vorhanden; der Künstler suchte nach dem Ausdruck, mit welchem der Gründer der neuen Lehre die gegen ihn erhobene Anklage beantwortet, er suchte — hat ihn aber nicht gefunden. Menschen, d. h. Modelle in geistvoller Weise wieder als Menschen darzustellen, darin ist Munkacsy Meister und hat in seinen Juden die Gebhardtschen in Bezug auf Charakteristik weit übertroffen; aber in ein menschliches Antlitz göttliche Hoheit und zugleich den Inbegriff der Sendung des Messias hineinzulegen, das hat Munkacsy nicht vermocht. Die Plebs, die schamlosen Proletarier, die hier trotz der Rede des Anklägers ihr „Kreuzigt ihn" hineinschreien, erscheinen wie farbige Momentphotographien der Wirklichkeit, auch die Pharisäer sind Typen von fesselnder Charakteristik; nur Christus steht mit fast leerem Ausdruck in der Mitte, und nicht viel Besseres ist dem Pilatus nachzusagen, dessen Kopf, einer römischen Marmorbüste nachgebildet, zu viel von der Starrheit des Vorbildes behalten hat. Daß Munkacsy die malerische Wirkung in den Vordergrund stellte, bezeugt die ganze Entstehung des Bildes; wir sehen uns vergebens nach Zeichnungen, einem Karton, der perspektivischen Konstruktion des Raumes 2c. um. Die erste Idee ist mit dem Pinsel auf die Leinwand geschrieben, und der Pinsel allein führte die Sache weiter bis zum vollendeten Bilde. Munkacsy ignorirt vollends jede strengere Kontrole in Bezug auf die Proportionen der Figuren in der Stellung zu einander und im Raume, läßt die Perspektive bedenklich schwanken und setzt sein künstlerisches Streben nur für den malerischen Effekt und die Durchgeistigung der Individualitäten ein. — Um als Gegenstück ein Beispiel von einem deutschen Realisten aus der Münchener Schule heranzuziehen, reihen wir hier M. Schmids „Verlöbnis" an; es ist von dem übrigen, was die Ausstellung bietet, die weitaus beste Leistung und überhaupt eins der gelungensten Bilder des talentvollen Künstlers. Ein Elternpaar ist mit einem Kinde vor einem reich mit Opfergaben geschmück-

ten Gnadenbilde erschienen, um ein Gelübde zu thun. Die Mutter hebt das Mädchen, welches in einem Wägelchen wohl von weit her geführt wurde, mit beiden Armen empor, das Bild zu küssen; in inbrünstiger Teilnahme steht der Vater daneben. Diese ganz einfache Scene hat Schmid mit solcher Innigkeit dargestellt und bis ins kleinste Detail so liebevoll durchgeführt, daß das Auge mit Wohlgefallen dabei verweilt und der Seelenfriede des Ganzen auch den Beschauer mit gefangen nimmt. Hier ist alles modellirt, selbst im tiefsten Helldunkel das Detail mit deutschem Fleiße durchgezeichnet. — Mit dem übrigen dürfen wir uns wohl kurz fassen, da nur weniges aus dem Rahmen der Alltagsmalerei heraustritt. Von J. Schrader (Berlin) ist auch ein „Milton, seinen Töchtern das Verlorene Paradies diktirend" vorhanden; das Bild läßt neben Munkacsy's Werk gleichgiltig. Die Zeiten, wo Schraders „Lady Macbeth" im Kunstverein bewundert wurde, sind längst vorbei. Damals hatten Kritik und Publikum noch einigen Respekt vor solchen akademischen Bildern; heute erzielt damit nicht einmal mehr Piloty Erfolg. Liezen-Mayers „Erste Liebe" und „Erste Freundschaft" sind ganz treffliche Wandbilder für ein Luxusgemach; M. Arnzs „Mondnacht an der Velia in Rom" ist gut in der Stimmung, aber zu frei in der Darstellung der Örtlichkeit. Ein recht gutes Bildchen ist auch Springs „Violinspieler". Bodenhausens „Studienkopf" leuchtet wie eine Perle aus seiner Umgebung hervor. Die rückwärtigen Säle beherbergen eine Collectivausstellung von Werken des kürzlich in Hallstadt verstorbenen Hofmarinemalers J. C. B. Püttner; sie umfaßt 45 Nummern und giebt ein ganz umfassendes Bild von dem Können des geschätzten Künstlers und von seiner Vielseitigkeit. Neben wertvollen Studien und ausgeführten Ölbildern maritimen Gegenstandes finden wir auch ganz treffliche Aufnahmen von Architekturen, Landschaften, figürlichen Scenen u. a. Nicht minder zugkräftig als die gegenwärtige Tagesausstellung erweist sich auch das in den Abendstunden bei künstlicher Beleuchtung ausgestellte große Gemälde von J. Hoffmann: „Der Brand des Ringtheaters". Noch vibrirt das Entsetzen über das namenlose Unglück vom 8. Dezember in der gesamten Bevölkerung Wiens, und fast täglich bringen die Journale von der Unglücksstätte neue Details der Katastrophe, in der Hunderte ihr grauenvolles Ende fanden. Es ist daher leicht begreiflich, daß die bildliche Darstellung der Schreckensscene, welche sich im Inneren in jenem Momente abspielte, als die Flamme die Kourtine durchbrach und den gefüllten Zuschauerraum erfaßte, das allgemeine Interesse im hohen Grade in Anspruch nehmen muß, umsomehr, als erst kaum sechs Wochen seit jenem Unglücksabend verstrichen sind. Was sind Wereschagins grauenvolle Kriegsscenen gegen die Bilder, welche sich namentlich auf den oberen Galerien bei diesem Theaterbrande darboten! Zur Genüge haben wir all das Furchtbare in den Tageblättern gelesen, und Hoffmann schildert nun all dies nochmals mit dem Pinsel. Er läßt uns von der dritten Galerie aus einen Blick nach dem Zuschauerraume werfen, der, bereits von den Flammen ergriffen, einem Glutmeere gleich erscheint. Im Vordergrunde wälzt sich der Knäuel der Menschen dem Ausgange zu; aber es stockt bereits die Masse, der Tod hat sein Vernichtungswerk begonnen. Eine Reihe von ergreifenden Episoden führen dem Beschauer den letzten Todeskampf Einzelner vor Augen; im Hintergrunde stürzt ein Teil der oberen Galerie mit brennenden Leichen in die Tiefe. Es ist ein grauenvolles Effektstück, in der Wirkung an Zichy's „Dämon" erinnernd. Die Ausführung, mehr oder minder dekorativ, ist namentlich in der künstlerischen Beleuchtung von großer Wirkung. Bedeutende Schwierigkeiten hatte der Künstler mit der Perspektive zu überwinden. Ein central angeordnetes Interieur darzustellen, ist immer eine schwere Aufgabe, und es handelt sich in den meisten Fällen nur darum, wie weit die Freiheiten gehen dürfen, die man sich erlauben muß, wenn möglichst viel von dem Raume dargestellt werden soll. Hoffmann ist in der Dehnung des Vordergrundes freilich weit über das noch erlaubte Maß hinausgegangen, und die Verhältnisse desselben sind schwer mit denen des Hintergrundes in Einklang zu bringen; dazu ist der Horizont im Bilde so hoch angenommen, daß die Beschauer auf einer Tribüne stehen müßten, wenn die Linien korrekt laufen sollen. Der Maler war eben in der Zwangslage, entweder wahrheitsgetreu zu sein und auf die Darstellung des Gesamtraumes zu verzichten, oder wenn schon diese erreicht werden sollte, der Perspektive Gewalt anzuthun. Er hat letzteres gethan und mit Rauch und Flammen sich recht und schlecht aus der Affaire gezogen.

B. **Die k. Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen in Stuttgart** ist jüngst in wertvollster Weise bereichert worden durch den Ankauf von sieben kleinen Zeichnungen aus Cornelius' Jugendjahren, die er für das „Taschenbuch der Sagen und Legenden" ausgeführt hat, welches Amalie von Helwig, geborene von Imhof, mit Friedrich de la Motte Fouqué herausgab. Sie sind im ersten Jahrgang desselben (Berlin 1816) in ziemlich ungenügenden Kupferstichen erschienen und würden eine neue Vervielfältigung in hohem Grade verdienen. In stilvoll edler Auffassung, die sich noch nicht zu der Großartigkeit und herben Strenge der späteren Werke des Meisters aufgeschwungen hat, behandeln die liebevoll durchgeführten Blätter folgende deutsche Sagenstoffe: 1. Karl der Große an einer Hütte im Sachsenwald Einlaß begehrend, 2. Kaiser Adolf von Nassau, die entführte Nonne auf sein Schloß Adolfseck bringend, 3. Kaiser Max auf der Martinswand, 4. die heilige Elisabeth, ihren Handschuh als Almosen verschenkend, 5. St. Georg und die Witwe, 6. die Rückkehr der reuigen Klosterpförtnerin und 7. der Siegeskranz, der einem sterbenden Ritter gespendet wird. Die Zeichnungen befanden sich bisher auswärts in Privatbesitz und wurden durch Vermittelung des Rechtsanwalts Walcher in Stuttgart der Sammlung angeboten und verkauft.

Vermischte Nachrichten.

☐ **Aus den Wiener Ateliers.** Professor Eisenmenger hat eine Skizze für die Deckengemälde im großen Saale des neuen Wiener Justizpalastes entworfen. Das große Mittelbild stellt den Triumph der Justitia dar. Die Hauptfigur steht auf einem von weißen Rossen gezogenen Wagen, der auf Wolken über die Erde hinstürmt. Dort aber thut sich ein gähnender Abgrund auf beim Nahen der mächtigen Göttin; von dieser besiegt, stürzen die Laster in jähem Falle zur Tiefe. Die Gruppe der allegorischen Figuren der Laster, nackter Gestalten in den kühnsten Stellungen, erblicken wir rechts im Bilde, links eine zahlreiche Menge auf festem Boden. Es ist die gefesselte Menschheit, welche die herankommende Gerechtigkeit, die etwas links von der Mitte des Bildes erscheint, gewahr wird und ihr entgegenjubelt. Dieses große Bild, voll Leben und Bewegung, ist von einem reichen Rahmen mit vielen figürlichen Darstellungen umgeben. In den Ecken des Saales sollen vier weitere Gemälde angebracht werden, welche Allegorien der Geschichte, des Studiums, der Stärke und der drei göttlichen Tugenden vorstellen. Der Raum, für den das Mittelbild berechnet ist, hat 12 m Länge und 7 m Breite. Die Ausführung der Skizze ist noch in Frage, da die ursprünglich dafür bestimmte Summe in anderer Weise für den Bau verwendet worden ist — Professor Lichtenfels arbeitet an einem Auftrage des Baron Alb. Rothschild. Dieser besitzt ein großes Jagdrevier in den malerischen Gegenden um den Dürrenstein in Niederösterreich und wünscht fünf der schönsten Punkte von der Hand des genannten Meisters verewigt zu sehen. Eines der kleinen Aquarelle ist vollendet; es ist eine Ansicht des Dürrenstein bei Abendbeleuchtung. Die übrigen sind untermalt. Der Künstler, welcher bekanntlich seine Bilder mit besonderer technischer Sorgfalt ausführt und mühevolle Experimente nicht scheut, um seinen Werken neben dem äußerlichen Glanze auch jene Dauerhaftigkeit zu verleihen, welche so vielen unserer modernen Bilder mangelt, geht bei den erwähnten fünf Landschaften in folgender Weise vor: auf eine Untermalung in Aquarell malt der Künstler die höchsten Lichter und die breiten Lichtpartien mit Deckfarben, worauf die Fläche mit Schellack dünn überzogen wird. Auf diese Schichte wird abermals in Aquarell gemalt und so das Bild vollendet. Durch dieses Vorgehen erreicht der Künstler eine der Ölmalerei nahekommende Kraft der Farbe und wahrt dennoch die dem Aquarell eigene Klarheit des Tones. Neben den in dieser Technik begonnenen Bildchen finden wir bei Lichtenfels noch ein kleines Ölgemälde auf der Staffelei: eine ebene Gegend aus Ungarn, träges Gewässer links im Vordergrunde, rechts im Mittelgrunde eine Baumgruppe,

neben welcher Hirten oder Zigeuner ein Feuer angezündet haben. Der interessant behandelte Himmel, mit großen Wolkenmassen, durch welche sich die Sonne durchkämpfen will, verleiht dem Bilde einen eigentümlichen Reiz. — Bei Alois Schönn finden wir ein großes Breitbild auf der Staffelei, welches anmutige Scenen vor den Römischen Weindepots am monte testaccio schildert. Von rechts im Vordergrunde bis nach der Mitte des Hintergrundes erstreckt sich das Gebäude, gekrönt von dem, wie es heißt, aufgeschütteten Hügel. Links eine Gruppe großer Bäume; Abendbeleuchtung. Der Schauplatz ist von allerlei lustigem Volke belebt, das sich links um die Kelter gruppirt hat und Kränze flicht, rechts um zwei Esel, von denen der jüngere mit Weinlaub geschmückt wird. Unter den Studien, welche der Maler von seinen italienischen Reisen heimgebracht hat, ist eine aus Taormina besonders auffallend durch ungewöhnlich großen Maßstab (ca. 1,4×0,8) und durch koloristische Wahrheit. Der sinnige Schmuck, womit der Künstler eine Thür seines Ateliers versehen hat, nämlich eine Darstellung seiner selbst und seiner Familie, sieht seiner Vollendung entgegen.

B. Direktor A. v. Liezen-Mayer in Stuttgart hat jüngst das Porträt der kleinen Prinzessinnen Elsa und Olga, Töchter der verwitweten Herzogin Eugen v. Württemberg, Vera, geborene Großfürstin v. Rußland, gemalt, welches sich durch sprechende Ähnlichkeit auszeichnet und bei der hübschen Anordnung der Gruppe in einer Laube fast wie ein Genrebild wirkt. Gegenwärtig arbeitet er an einem großen Gemälde für das Nationalmuseum in Budapest, welches die heilige Elisabeth darstellt, wie sie, in eine Hütte tretend, ihren Mantel von den Schultern nimmt, um eine halbentblößte junge Mutter damit zu bedecken. In der nach der schneebedeckten Straße führenden Thür erscheint die Begleiterin mit Lebensmitteln und anderen Spenden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen. III. Band: Reliefs und Sonstiges. Mit Registern und Karten. 8. IV u. 348 Seiten. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mk. 9. —.

Die königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Amtlicher Bericht des Direktors der Akademie. Mit 31 Abbildungen und einem wissenschaftlichen Vortrage über die Stellung des modernen Künstlers zu den Stilmustern von Prof. Dr. A. Springer. Folio. 66 Seiten. Leipzig, W. Drugulin.

Zeitschriften.

L'Art. No. 369.
Eugène Delacroix: La chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, von E. Chosneau. (Mit Abbild.) — La lande de Kerrenic. (Mit Abbild.) — Silhouettes d'artistes contemporains XVI: François-Louis Français, von J. G. Prat. (Mit Abbild.) — François del Sarte: épisodes révélateurs, von A. Arnaud.

Magazine of Art. No. 16.
John Bagnold Burgess. (Mit Abbild.) — L'atelier-Bonnat, von B. Day. — Alnwick Castle, von M. Greighton. (Mit Abbild.) — Book decoration: Historical and artistic, von S. W. Kershaw. (Mit Abbild.) — Belgian art. (Mit Abbild.) — Unfulfilled renown, von F. Cundall. (Mit Abbild.) — Colour in dress, von L. Hemingham. — Antique spoons, von T. W. Greene. (Mit Abbild.) — Pictures of the sea. — Nuremberg art, von W. M. Conway. (Mit Abbild.) — Byways of book illustration: „Bagsters Pilgrim's Progress", von R. L. Stevenson. (Mit Abbild.) — A note on Japanese art.

The Portfolio. No. 145.
The portrait of Mrs. Chambers by Reynolds. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire I: St. Mary's, York, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — William Müller and his sketches, von Fr. Wedmore. (Mit Abbild.) — Hans Holbein the younger, designer and portrait painter, and another designer at Basle, von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — Notes on ornament I: Analysis, von H. H. Statham. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 1.
Thüre von einem Hause in Blois, eine desgl. von einem Hause in Narbonne (16. Jahrh.). — Geätzte Ornamente von einer eisernen Kassette im bayerischen Nationalmuseum in München (16. Jahrh.). — Stoffmuster von der Umhüllung einer Thora (jüdische Gesetzesrolle). — Moderne Entwürfe: Ornamentale Entwürfe von C. Schick, Büffet in Eichenholz, Laternen in Schmiedeeisen und Kupfer, Entwürfe zu Plafonds.

Revue des Arts décoratifs. No. 21.
L'architecture et l'étude de la génération des styles, von Ch. Chipiez. — Le nouveau musée des arts décoratifs à Berlin, von A. Rosenberg. (Mit Abbild.) — Costumes et décors au théâtre: J.-B. Lavastre, paysagiste, von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Le tombeau de Riocreux. — L'art russe: Tableau d'autel en argent. (Mit Abbild.) — Bulletin de l'Union centrale des arts décoratifs.

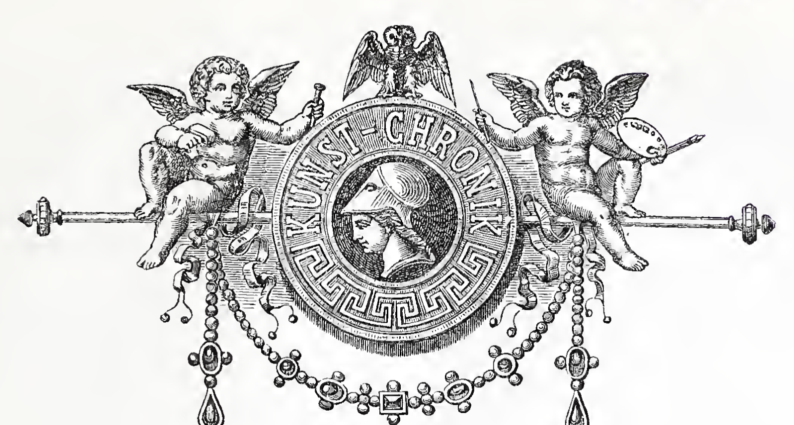
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

9. Februar



Nr. 17.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Ausstellung alter Meister in Burlington House.

London, im Januar 1882.

Die soeben eröffnete dreizehnte, von den Mitgliedern der Royal Academy veranstaltete Ausstellung von Werken der altitalienischen Schulen, der holländischen und der älteren englischen Maler bildet, wie alle vorangehenden, eine Auswahl aus dem englischen Privatbesitz. Mit dem Beginn eines jeden Jahres hat das kunstliebende Publikum Englands Gelegenheit, auf die Dauer von nahezu drei Monaten in einer plötzlich entstandenen Gemäldegalerie Meisterwerke zu bewundern, die den meisten Kunstfreunden bisher entweder unzugänglich oder ganz unbekannt geblieben waren. Auch die Tagespresse nimmt im weitesten Umfang und eingehend davon Notiz, und alle Welt ist mit sich darin einig, daß Englands Reichtum an echten Kunstwerken grenzenlos und unerschöpflich ist. Der Katalog, ein ansehnliches Heft, giebt eingehende Beschreibungen der Bilder, die Signaturen, Größenverhältnisse 2c. und bei den Porträts auch kurze Biographien. Was aber die Namen der Maler betrifft, so ist hier prinzipiell auf alle Kritik Verzicht geleistet. „Die Gemälde sind mit den Namen katalogisirt, unter denen sie die Besitzer leihen, und die Akademie ist für ihre Authentizität nicht verantwortlich", das ist das Schibolet, welches großgedruckt jedem Kataloge auf die Stirn gedrückt ist. Natürlich haben die Herren von der Presse keinen Geschmack für eine so heroische Entsagung, und so besteigt der Troß der Kunstreporter seinen unverantwortlichen kritischen Klepper, um mit der Unfehlbarkeit von Schwarz auf Weiß Bannstrahlen oder Heiligsprechungen mit einer uns in Staunen versetzenden Kühnheit der Überzeugung auszuteilen, oder auch um aus den jeweiligen Eindrücken nach rein individuell-ästhetischer Prädisposition ein sententiöses Raisonnement abzuleiten, das darauf ausgeht, den Charakter oder Gehalt eines Bildes gleichsam mit Worten nachzumalen. Nehmen wir die signirten holländischen und die englischen Bilder aus, so ist es mit der Verläßlichkeit des angehängten Malernamens gewöhnlich nicht weit her. Freilich wird ein Raffael von halbwegs gewinnendem Schein, wenn er aus der berühmten Sammlung irgend eines Herzogs stammt und dazu in der Ausstellung einen Ehrenplatz erhalten hat, von den Feuilletonisten schwerlich mit unhöflichen Zweifeln behelligt werden. Der dauernden Bedeutung guter Bilder geschieht durch die Feder der Reporter natürlich auch kein Eintrag. Dem großen Publikum wird die Betrachtung derselben immer eine angenehme Unterhaltung sein, während die Kollision der Ansichten, die von diesem und jenem Kritiker vorgetragen werden, kaum irgend welchen Lärm hervorbringt. Können die Meister für ihre legitimen Rechte nicht mehr selbst eintreten, so haben sie doch darin eine Art Revanche, daß die heutigen Benennungen ihrer Werke den leichtgläubigen Kritikern nur eben eine Mausefalle, den mißtrauischen aber eine Vogelscheuche sind.

Der Katalog umfaßt 275 Nummern. Von den fünf Galeriesälen sind der erste und der letzte den älteren englischen Meistern gewidmet, der zweite enthält die holländischen Bilder, der dritte, der Hauptsaal, überwiegend Italiener der Hochrenaissance und einzelne Spanier, der vierte die Italiener der Frührenaissance.

Unter den wenig bekannten Sammlungen ist am reichsten die des Parlamentsmitgliedes für Berkshire J. Walter in Bearwood vertreten und zwar ebenso mit vorzüglichen italienischen wie mit holländischen Bildern ersten Ranges, im ganzen dreißig. Neben den sechs von der Königin aus Buckingham Palace geliehenen Bildern finden wir eine Anzahl guter Bilder aus den Sammlungen der Herzöge von Marlborough und Grafton, der Earls von Normanton, Darnley, Kilmorey, Portarlington und St. Germain, der Counteß von Caledon, des Lord Penrhyn und andere. Bedeutende altitalienische Bilder stammen aus den Sammlungen von Mrs. Morrison, F. Leyland, Sir F. Leighton, J. L. Budgett, Robert Fox, A. R. Boughton Knight u. a. Im ganzen sind es nicht weniger als neunzig Besitzer von Gemälden, welche beigesteuert haben.

Im Saale der Holländer begegnet uns zunächst eine Gruppe biblischer Genrebilder — von Philip Wouverman, von Jan Steen und von Adriaen Brouwer. Der berühmte Maler des Kavalierlebens schildert die Madonna und die heil. Elisabeth unter einem Baum sitzend, letztere lesend, während zu ihren Füßen der Christusknabe und der kleine Johannes mit einer Taube spielen. In dem Halbdunkel einer Hütte helfen Engel dem Joseph bei seiner rüstigen Zimmermannsarbeit, andere Engel tummeln sich in den Ästen des Baumes, während noch andere in einem seichten Bach den Esel zur Tränke führen, — eine Gruppe, die, wie sich wohl von Wouverman erwarten läßt, die gelungenste und anziehendste in der einzigartigen Komposition ist. (Nr. 54. Besitzer J. Walter, Esq.; bezeichnet PHLS . W.) Adriaen van Ostade malt die Anbetung der Hirten, man möchte fast sagen, so wie holländische Bauern oder vielmehr die Zechbrüder der Ostadischen Muse das Ereignis in einem tableau vivant veranschaulichen würden. Was ihnen so anbetungswürdig scheint, ist die von Gesundheit strotzende bausbäckige Wohlgenährtheit des Wiegenkindes. Das Bild (Nr. 91) ist 1667 datirt. In Jan Steens „Hochzeit zu Kana“ (Nr. 55) sind die Mittel der Darstellung dieselben wie bei Ostade, seinem problematischen Lehrer, aber was für ein ganz anderer Geist weht hier in den Figuren! Welch ein dramatisches Leben in der Komposition! Die Charaktere sind meisterhaft individualisirt, und wie geschickt sind all die einzelnen Episoden zusammengruppirt! Für den Ästhetiker kann es kaum einen interessanteren Vergleich geben als die Zusammenstellung dieser jovialen und witzigen holländischen Hochzeit zu Kana mit dem prunkenden venetianischen Hochzeitsbild, der rauschenden Farbenmusik des Paolo Veronese im Salon carré des Louvre. Das Steensche wie das Ostade'sche Bild stammen aus Bearwood. Rembrandt wird für eine weitere sogenannte heilige Familie (Nr. 101, A. R. Boughton Knight gehörig) verantwortlich gemacht: Zwei Frauen, die jüngere lesend. die ältere schlafend, sitzen bei Lampenlicht in der Nähe einer Wiege. Die Benennung des Sujets ist hier so zweifelhaft, wie der Name des Malers. Licht und Schatten stehen in scharfen Kontrasten, Übergänge fehlen fast ganz, dabei sind die Schatten undurchsichtig. Das Bild gehört in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und entbehrt der feineren Qualitäten der besseren Rembrandtschüler. Von einer Signatur ist nichts zu entdecken. Das früheste unter den vier zweifellos echten Rembrandt ist das bezeichnete, aber nicht datirte Selbstporträt (Nr. 102; auf Holz, Besitzer Earl of Caledon). Dieses Brustbild ist von jener phantastischen Auffassung, von der z. B. der Louvre allein drei Beispiele aus ungefähr der gleichen Zeit aufzuweisen hat. Das Bild des Earl of Caledon scheint mir vor 1635 entstanden. Dann ist das Juwel von Buckingham Palace, einst im Besitz der Kaiserin Josephine, „Christus als Gärtner mit Maria Magdalena am Grabe“ zu nennen, bekanntlich 1638 datirt und vorzüglich erhalten (Nr. 117). Rechts ist die dunkle Felsenhöhle mit den Engeln im Zwielicht, links im Hintergrunde Jerusalem mit dem Tempel, einer zweitürmigen Kathedrale, vom hereinbrechenden Tageslicht angestrahlt, und in der Mitte des Vordergrundes steht Christus in langem weißen Gewande und breitem Strohhut, licht von lichtem Grunde sich abhebend, zu seinen Füßen Magdalena. An dritte Stelle tritt ein zweites der Kunstlitteratur, so viel ich ermitteln kann, bisher völlig unbekannt gebliebenes Porträt aus der Sammlung von Mrs. Morrison (Nr. 63; auf Leinwand, 1 m hoch und 86 cm breit). Eine Dame von etwa 20 bis 25 Jahren sitzt, dem Beschauer zugekehrt, in einem Armstuhle. Ihr auf der Brust sehr offenes Gewand ist breit mit weißem Pelz besetzt, den Hals ziert eine goldene Kette. Den Kopf umrahmen künstliche Locken, während die Gesichtszüge eine vage Rembrandtsche Familienähnlichkeit aufweisen, woraufhin das Bild irrtümlich unter dem Namen „Rembrandts Tochter“ geht. Das eigentümliche Spiel des Lichtes auf dem Pelze neben dem leuchtenden Fleische, ist, wie sich erwarten läßt, von magischer Wirkung. In der Behandlungsweise steht das Gemälde dem berühmten Frauenporträt im Salon carré des Louvre und der im Fluß Badenden (offenbar dasselbe Modell!), Nr. 54 der National Gallery in London, sehr nahe, beides Bilder von 1654. Das Morrisonsche Bild ist signirt, aber nicht datirt. Der letzte echte Rembrandt ist der sogenannte Koch Rembrandts: Brustbild eines Mannes mit einem Messer in der Hand (Nr. 234), dem im selben Jahre (1661) entstandenen Stempelmeisterbild in Amsterdam würdig an die Seite tretend. Der gegen-

wärtige Besitzer des bei Vosmaer und Smith aufgeführten Bildes ist A. R. Boughton Knight.

J. P. Richter.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1881. Für Kunst- und Altertumsfreunde illustrirt herausgegeben von Emil Presuhn. Zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage. Zehn Abteilungen mit 80 Tafeln in Chromolithographie nach Aquarellen von G. Discanno und A. Butts. Leipzig, T. O. Weigel, 1881—1882. 4.

Während der „dunkle Schoß der heiligen Erde" uns im letzten Jahrzehnt an den verschiedensten Orten des antiken Kulturgebietes mit der unerwarteten Zurückgabe einer Reihe der köstlichsten Kunstwerke, die ein gütiges Geschick ihm für die Nachwelt anvertraut hatte, überrascht hat, ist die Ausgrabung Pompeji's, welche nunmehr seit fast 130 Jahren die Freunde der Kunst und des Altertums in Spannung erhält, ruhig und systematisch fortgesetzt worden. Jedes Jahr hat eine Reihe neuer und interessanter Funde zu tage gefördert; und dankbar haben wir alle Mitteilungen über dieselben, doppelt dankbar alle Publikationen, welche uns die Schätze in mehr oder minder getreuen Nachbildungen überliefern, hinzunehmen. Wenn die im neunzehnten Jahrhundert in den vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens gemachten Funde uns auch noch nicht in einem so großartig geschlossenen Werke vorliegen, wie die Entdeckungen der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den „Antichità d'Ercolano", so haben die Publikationen unseres Jahrhunderts im ganzen doch einigermaßen mit den Ausgrabungen Schritt gehalten. Neuerdings hat die Photographie auch auf diesem Gebiete die alten Kupferwerke und lithographischen Nachbildungen zum Teil verdrängt; allein sie vermochte es auch eben nur zum Teil; denn die farbigen Wanddekorationen, in denen nach wie vor ein Hauptreiz der campanischen Entdeckungen liegt, können eben nur auf dem Wege des Farbendrucks in annähernder Ähnlichkeit veranschaulicht werden; und gerade in den farbigen Blättern der Werke von Zahn, Ternite, Rochette, Niccolini u. s. w. liegt der Schwerpunkt der älteren herkulanischen und pompejanischen Publikationen unseres Jahrhunderts. Auf diesem Gebiete konnte um so mehr erfolgreich fortgefahren werden, je größere Fortschritte in der Technik der Chromolithographie gemacht wurden; und von diesem Standpunkte aus können wir die Bemühungen des im vergangenen Herbste verstorbenen Herzogl. Sächsisch-Gothaischen Schuldirektors a. D. E. Presuhn, welcher das letzte Jahrzehnt seines Lebens daran gewandt, die neueren pompejanischen Funde zu studiren, kopiren zu lassen und in Farbendrucktafeln zu publiziren, nur mit Anerkennung und Dank begrüßen. Über Presuhns „Wanddekorationen in Pompeji" hat der Unterzeichnete im zwölften Bande (Sp. 655) dieses Blattes berichtet; und die Thatsache, daß das publizirte Material zur Geschichte der alten Wandmalerei durch jenes Werk um 24 Farbendrucktafeln bereichert worden, hat er auch damals dankbar anerkannt, wenngleich er dem Texte den Vorwurf eines gewissen Dilettantismus in archäologischen wie in künstlerischen Fragen nicht ersparen konnte. In der im August 1881 geschriebenen Vorrede zu dem an der Spitze dieses Artikels genannten, in der vorliegenden zweiten Auflage um vier Lieferungen mit den Funden der Jahre 1878—1881 bereicherten Werke nun verwahrt Presuhn sich ausdrücklich dagegen, „archäologische oder künstlerische Zwecke" zu verfolgen, und dadurch entzieht er mindesten seinen Text der kunsthistorischen Kritik. Es soll daher auch nur im allgemeinen bemerkt werden, daß derselbe eine kurze, sachliche und in der Regel korrekte Erläuterung der zehn Tafeln jeder Lieferung bietet, daß hier und da jedoch eine merkwürdige Abweichung des Textes von der Abbildung auffällt, so z. B. wenn gleich in der ersten Lieferung S. 5 nicht nur die auf Tafel VII reproduzirte, in der Regel als Venus erklärte schöne Anglerin trotz der Anwesenheit Amors für ein irdisches Mädchen ausgegeben wird (was immerhin möglich ist), sondern auch die Zuschauerin auf der Bergspitze für ein realistisches Wesen, vielleicht gar für „des schönen Mädchens Base" gehalten wird, obgleich sie deutlich mit großen Flügeln ausgestattet ist und einen Kranz auf dem Kopfe trägt. Daß „des schönen Mädchens Base" sich den Scherz gemacht haben sollte, sich als Flügelgestalt zu verkleiden, ist doch nicht eben wahrscheinlich.

Jede der zehn Lieferungen behandelt die Funde eines bestimmten Hauses oder Häuserkomplexes, dessen Grundriß jedesmal die erste Tafel giebt; übrigens ist es bedauerlich, daß diese Tafeln nicht numerirt sind, obgleich der Text sie mit Nummern bezeichnet. Man muß also jedesmal erst nachzählen, welche Tafel gemeint ist. Vielleicht ist dieses Verfahren deshalb eingeschlagen worden, um die schönsten Tafeln des erwähnten 1877 erschienenen Presuhnschen Werkes „Die Wanddekorationen in Pompeji", welches doch wenigstens auf dem Seidenpapier numerirt ist, ohne weiteres in das neue Werk hinübernehmen zu können; und das ist in der That in acht Fällen geschehen. Im übrigen enthält das Werk Bronzen, Mosaikfußböden, Geräte, Inschriften, Ornamente und Wandgemälde in bunter Reihe und anerkennenswerter Auswahl. Unter den publizirten

Bronzen haben wir uns gefreut der vortrefflichen, merkwürdig realistischen Brunnenfigur des trunkenen Faun mit dem Schlauche (Lief. VII, Tafel 2), welcher seit einigen Jahren dem Neapeler Museum einen neuen Anziehungspunkt gegeben, sowie dem liebenswürdigen Knaben mit dem Delphin (IX, 3) zu begegnen. Unter den eigentlichen Figurenbildern finden wir auffallend wenig neue, nicht schon in Helbigs Verzeichnis wiederholt vorkommende Gegenstände: Mars und Venus, die verlassene Ariadne, Theseus, im Begriff Ariadne zu verlassen, jene Anglerin, Theseus und Ariadne mit dem erschlagenen Minotaurus, Thetis in der Schmiede des Vulkan: lauter längst bekannte Kompositionen. Nur die Darstellung der Iphigenie auf Tauris (Lief. VII, Taf. 10) und das Medeabild (IX, 10) geben neue Kompositionen, das letztere besonders dadurch, daß Medea hier sitzt, nicht steht, wie auf dem bekannten Bilde aus der Casa dei Dioscuri (Helbig 1262). Welches der beiden Bilder steht dem berühmten Gemälde des Timomachos nun näher? Der Schreiber dieser Zeilen findet in dieser Abweichung einen neuen Beweis für die stets von ihm vertretene Ansicht, daß es äußerst gewagt sei, von diesen dekorativen Wandgemälden auf nur dem Namen nach bekannte berühmte Werke griechischer Maler zurückzuschließen. Ein besonderes Gewicht hat Presuhn auf die Wiedergabe jener realistischen, auf weißem Grunde roh und ohne künstlerische Komposition hingemalten Genrescenen aus dem pompejanischen Leben gelegt, welche uns Kultushandlungen, Gerichtsscenen und Handwerkerthätigkeiten vorführen. Derartigen Darstellungen sind eine Reihe der interessantesten Blätter gewidmet; und gerade diese Darstellungen hat der Verfasser auch farbig wiedergeben lassen, während bei den genannten mythologischen Historienbildern durchweg auf die Chromolithographie verzichtet worden ist und die Mehrzahl der Farbentafeln dieses Werkes, welche ganze Wanddekorationen wiedergeben, wie schon erwähnt, aus Presuhns früherem Werke herübergenommen sind. Als farbige Figurendarstellungen idealer Art sind in der ersten Lieferung jene Anglerin und zwei allerliebste Knäbchen mit einer Traube und einem Hunde, in der dritten Lieferung die Orpheusbilder, in der achten Lieferung die schwebenden Gestalten des Frühlings und des Sommers, in der zehnten Lieferung der Flügelknabe auf rotem Grunde hervorzuheben.

Daß diese farbigen Tafeln auf der Höhe der Leistungsfähigkeit unserer Zeit auf diesem Gebiete stehen, läßt sich durchaus nicht behaupten. Der Verfasser ist stolz darauf, daß seine Reproduktionen die pompejanischen Malereien nicht verschönern; aber eine solche Verwischung der Formen und Verflachung der Farben, wie manche der Tafeln sie zeigen, ist darum doch nicht lobenswert. Von der Pinselführung der Originale geben diese Nachbildungen keine Vorstellung; und wie mißtrauisch man gegen die Zuverlässigkeit der Farben sein darf, zeigt z. B. der Vergleich der ganzen Wand des Orpheusbildes (III, 6) mit der separaten Abbildung der Hauptdarstellung (III, 2). Auf der ersteren Nachbildung ist das Gewand des Orpheus violett, auf der letzteren rot. Unter solchen Umständen würden wir es kaum bedauern, daß die figürlichen Hauptbilder nicht farbig wiedergegeben wurden, wenn nicht gerade die monochrome Lithographie dieser Tafeln ganz besonders flau und charakterlos wäre. Wie viel flotter und stilgerechter erscheinen dagegen z. B. die Umrisse in Helbigs Bilderatlas zu seinem Verzeichnis der campanischen Wandgemälde! Das Bessere ist eben ein Feind des Guten. Vielleicht würden wir auch die Chromolithographien der Presuhnschen Werke unbedingter loben, wenn keine besseren farbigen Reproduktionen antiker Wandgemälde existirten. Viel besser aber sind, um bei den pompejanischen Dekorationen zu bleiben, die Tafeln der vor kurzem ausgegebenen, einen Markstein in der Geschichte der alten Kunst bezeichnenden „Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji“ von A. Mau (Berlin, Reimer, 1882). Aber dieses bedeutende Werk muß in diesen Blättern noch eine besondere, eingehende Besprechung finden, die ihm nächstens zu teil werden soll.

Die Presuhnschen Publikationen müssen wir nehmen wie sie sind; füllen sie doch immerhin eine Lücke in der Geschichte der Reproduktion antiker Kunstwerke aus! Eine wohlwollende Aufnahme kann ihnen daher nicht versagt werden. **Karl Woermann.**

Illustreret Katalog over Kunstudstillingen paa Charlottenburg 1881. Autoriseret Udgave ved F. Hendriksen. gr. 8. Kopenhagen, Bang.

Dieser Katalog der letzten, 325 Nummern umfassenden dänischen Kunstausstellung ist nach Art des französischen Salonkatalogs und des Katalogs der Berliner akademischen Ausstellung mit einer großen Anzahl von Illustrationen ausgestattet, die, wie bei dem Salonkataloge, dem Verzeichnis der Kunstwerke angehängt sind und zwar — ein Vorzug vor jenem — auf einseitig bedruckten Blättern. Vor beiden genannten Publikationen, der Berliner wie der Pariser, zeichnen sich die Illustrationen aber dadurch aus, daß sie sämtlich in Holzschnitt und zum größten Teile sehr gut ausgeführt sind. Die Behandlung ist bald mehr skizzenhaft, bald mehr ausgeführt und nach malerischer Wirkung strebend, nirgends aber so wüst und formlos, wie es bei manchen der zinkotypirten Federzeichnungen der Fall ist, mit denen Paris und Berlin sich behelfen. Es sind im ganzen 66 Abbildungen, teils ganzseitig, teils halbseitig, die hier über die jüngste Kunstproduktion Dänemarks einen Überblick bieten, welcher ebenso interessant wie lehrreich ist. Und bei einer so vornehmen Ausstattung — auch Druck und Papier sind zu loben — kostet das Buch nur anderthalb Kronen, also 1 Mark 70 Pf. Der Herausgeber des Katalogs ist der durch treffliche Arbeiten bekannte dänische Xylograph F. Hendrikssen, und daraus erklärt sich zum Teil die Möglichkeit, daß die Holzschnitte rechtzeitig fertig werden konnten. Zweifelsohne aber hat der Herausgeber auch bei den Künstlern selbst eine willigere Unterstützung gefunden, als man sie namentlich in Deutschland bei derartigen Gelegenheiten zu finden gewohnt ist, wie denn auch der Umstand, daß Kopenhagen für Dänemark der Angelpunkt des

gesamten Kunstlebens ist, die Ausführung des Unternehmens erleichtern mußte.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunstpflege in Preußen. Von monumentalen Arbeiten, deren Ausführung aus den Mitteln des preußischen Kunstfonds erfolgt, ist nach dem im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen soeben erstatteten Berichte während des letzten Jahres (bis zum Herbste 1881) die Ausschmückung der Aula der Gymnasiums zu Minden mit Wandgemälden von Paul Thumann, die Ausmalung des Treppenhauses im landwirtschaftlichen Museum mit landwirtschaftlichen Darstellungen von H. Gärtner und die Herstellung zweier Karyatiden für das Hauptportal des neuen Akademiegebäudes zu Düsseldorf von A. Wittig in Angriff genommen, die Ausschmückung der Hauptfront des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin mit Sandsteinskulpturen von Klein, Hundrieser und Ohmann, die des Festsaals des Berliner Architektenhauses mit Friesbildern von Prell, für die übrigens nur ein Zuschuß zu den Mitteln der Biel-Kalkhorstschen Stiftung erforderlich war, die Ausführung der Kolossalstatuen des Plato und Hippokrates von Eberlein und des Aristoteles und Solon von Karl Begas für das Universitätsgebäude zu Kiel, die zweier kolossaler Sphinxgestalten für die Freitreppe des Regierungsgebäudes zu Kassel von Karl Begas und die eines Kruzifixes in edlem Holz für die Kirche zu Adelnau bei Posen von dem Bildhauer Tüshaus mehr oder minder gefördert worden. Dazu kommen als Ankäufe aus Staatsmitteln die Erwerbung der Büste des Astronomen Encke von Afinger zur Aufstellung in der Berliner Sternwarte und die des Modells zu dem „Dämon des Dampfes“ von Reusch, der in Bronzeguß seinen Platz im Hofe oder in der Umgebung der technischen Hochschule zu Berlin finden soll. Vollendet wurden endlich das dritte der Friesbilder für das Treppenhaus der Berliner Universitätsbibliothek von Knille und Marmorstatuen Otfried Müllers von Tondeur und Peters von Cornelius von Calandrelli für die Säulenhalle des Berliner Museums. Die Ausführung einer Reihe weiterer, zum Teil schon länger geplanter Arbeiten ist durch Erteilung definitiver Aufträge oder durch Einforderung von Entwürfen für die nächste Zeit in Aussicht gestellt. Es handelt sich um Friesbilder für die Aula des Gymnasiums zu Bromberg von Brausewetter, um Wandgemälde für das Treppenhaus der Universität zu Halle von G. Spangenberg und für die Aula des Wilhelms-Gymnasiums zu Königsberg von Steffeck, Neide und Knorr, um zwei große figürliche Wandgemälde von P. Janssen und eine Reihe architektonischer Prospekte von den Landschaftsmalern L. Spangenberg, Ch. Wilberg und E. Körner für die Aula der technischen Hochschule zu Berlin, um friesartige Gemälde für das oberste Geschoß des Treppenhauses der Berliner Nationalgalerie von P. Meyerheim, um geschichtliche und allegorische von den Malern Kolitz, Knackfuß und Scheurenberg im Verein mit dem Architekten Schneider auszuführende Darstellungen für das Treppenhaus des Regierungsgebäudes zu Kassel, sowie um die Entwürfe zu zwei Apollostatuen für die Basilika in Trier von Kaupert und um die Bronzeausführung des „Siegesboten von Marathon“ nach dem Modell von Max Kruse. Aus dem Kunstfonds wurden ferner noch Zuschüsse bewilligt zur Vervollständigung der Hohenzollernporträts in dem von Janssen ausgemalten Rathaussaale zu Erfurt, zur Vollendung des Goethedenkmals für Berlin von Schaper, zur Ausführung der für das Regierungsgebäude zu Königsberg bestimmten Kolossalbüsten Herzog Albrechts und Kaiser Wilhelms von dem Bildhauer Reusch, zur Fertigstellung der von Rachner modellirten Holteibüste für Breslau und zur Ausführung der Denkmäler Schinkels für Neu-Ruppin von Wiese und des Technologen Karmarsch für Hannover von dem Bildhauer Rassau. — Neben diesen monumentalen Arbeiten gelangt endlich noch, gleichfalls mit Unterstützung aus den Mitteln des Kunstfonds, eine Anzahl von Arbeiten der graphischen Künste zur Ausführung. Mit einem Stich nach dem prächtigen Pieter de Hoogh der Berliner Galerie ist der Kupferstecher Forberg, mit einem Stich nach G. Metsu's „Lautenspielerin“ aus der Galerie zu Kassel H. Römer beschäftigt. Moretto's „Verehrung der Maria und Elisabeth“ aus der Berliner Galerie wird von H. Meyer, Pesne's Porträts des G. F. Schmidt und seiner Frau aus derselben Sammlung von H. Sachs gestochen und Knille's Friesbild des klassischen Altertums in der Berliner Universitätsbibliothek von dem Lithographen P. Geißler in Facsimiletondruck reproduzirt, während der Stich von Lincke nach Poussins Campagnalandschaft der Berliner Galerie vollendet vorliegt und der von Mandel nach der Sixtinischen Madonna seiner Vollendung entgegensieht.

Konkurrenzen.

⊙ **Die Kommission für den Bau des deutschen Reichstagsgebäudes** hat für die Konkurrenz 18 Preise ausgesetzt: zwei erste von je 15000 Mk., drei zweite von je 10000 Mk., drei dritte von je 5000 Mk. und zehn Preise von je 2000 Mk., welche letztere gewissermaßen als Ermutigung für junge Architekten dienen sollen, die sich an der Konkurrenz beteiligen wollen. Die Jury besteht aus den Mitgliedern der Kommission, zu welchen acht Künstler und Architekten hinzutreten, deren Wahl noch nicht erfolgt ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. S. **Im Wiener Künstlerhause** sind außer Munkacsy's berühmtem Bilde gegenwärtig eine Anzahl kleinerer Werke, namentlich von österreichischen Künstlern ausgestellt, welche mannichfaches Interesse darbieten. Wir nennen in erster Linie eine Studie (Mädchenkopf) von Kurzbauer, die sofort einen kaufenden Liebhaber fand. Wahrhafte und herzliche Freude hat uns aber die Überraschung gemacht, welche den Besuchern im Stiegenhause geboten wird. Hier befinden sich die Blumenstücke der Frau Konstanze von Münch-Bellinghausen (Graz), Aquarelle von solcher Zartheit und Feinheit der Konzeption, von so liebevoller Ausführung und echt künstlerischer Frische, daß man sagen kann, sie zeugen von einer begnadeten Seele. Dieser Künstlerin sind die Blumen mehr als Studienobjekt, als Stoff zu einem Bilde, sie sind ihr liebe Schwestern, in deren geheimstes Sein und Weben sie eingedrungen ist. Da ist kein aufdringliches Farbenleuchten von Rosen und Genzianen, kein in der Blumenhandlung bestelltes Bouquet mit mühevoller Arbeit porträtirt, so schafft die „Freundin der Blumen“, die der Natur deren bescheidene und doch so unvergleichlich große Schönheit glücklich abgelauscht hat. Genug — wer sich einmal von Herzen an Blumenstücken freuen will, der gehe hin und genieße! — Die Mehrzahl der ausgestellten Bilder gehören der Landschaft an. Es ist merkwürdig viel Frühling, Sommer, Herbst und Winter da. Axel Nordgren (Düsseldorf) erfreut uns mit einem „Lotsenhafen an der schwedischen Küste“; Wereschagin hat mit zwei kleineren Kaukasuslandschaften neuerdings gezeigt, daß er denn doch das ist, was die Pariser Kritik ihm nicht zugestehen wollte — ein Künstler; Ferd. König in München stellte sich mit einem prächtigen Stücke „Wald aus dem Hegau“, R. Meyerheim mit einer etwas sentimentalen, nachromantischen, aber sehr stimmungsvollen „Frühlingsnacht“ ein. Halauska erregt mit zwei größeren Landschaften „Südtiroler Alpen“ und dem prächtigen „Traunseeufer“ allgemeinen Beifall. R. Ruß bringt ein „Kircheninterieur von Friesach“. Von Porträtmalern ist es Georg Decker, dessen Pastellbilder in erster Reihe stehen. Es ist etwas Bestrickendes um die natürliche Anmut, welche alle Arbeiten dieses Künstlers auszeichnet. Unter den Aquarellmalern sei zunächst Stoltenberg (München) erwähnt. Seine scharf beobachteten und mit sicherer Hand hingeworfenen Skizzen machen einen überraschenden Eindruck. Rudolf und Franz Alt versammeln, wie immer, eine große Schar von Verehrern um sich. Es wäre noch manches zu erwähnen, doch heute nur noch eines — es hat hat uns höchlich erfreut, daß relativ viele Bilder als „angekauft“ bezeichnet sind. Die Genußfähigkeit und Kauflust des Publikums scheinen sich zu heben.

Sn. **Der Schleswig-Holsteinische Kunstverein** beabsichtigt, zur Feier des 25jährigen Bestehens der Kunsthalle in Kiel eine Ausstellung von Werken Schleswig-Holsteinischer Maler, Bildhauer und Architekten zu veranstalten. Diese Ausstellung wird vom 31. Juli bis zum 21. August dauern. Die Anmeldung hat bis zum 15. Juni zu geschehen. Die Aufforderung des Direktoriums des besagten Kunstvereins richtet sich nicht blos

an die Künstler selber, sondern namentlich auch an die Besitzer von Gemälden und Kunstwerken Schleswig-Holsteinischer Herkunft, von deren Liberalität sie eine wesentliche Unterstützung der guten Sache erhofft.

x. **Das Leipziger Museum** hat zwei Gemälde von der letzten akademischen Ausstellung zu Berlin erworben, „Die Gedächtnisfeier des Rabbi Isaak Barchischat in Algier" von Wilhelm Gentz und „Der Goldschmied" von August Holmberg, ersteres für 5000, letzteres für 4000 Mark.

⊙ **Die beiden Schliemann-Säle im Kunstgewerbemuseum** in Berlin sind am 1. Februar durch Se. Majestät den Kaiser eröffnet worden. In dem Saale des Erdgeschosses sind die Fundstücke aus der ersten bis dritten Stadt, in welcher letzteren bekanntlich Schliemann das homerische Troja erkennen will, aufgestellt worden, in ihrer Mitte der sogen. „Schatz des Priamos" in einer Vitrine, welche durch eine Windevorrichtung in einen eisernen Kasten versenkt werden kann. Die Fundobjekte aus den drei anderen Städten sind in einem Souterrainzimmer untergebracht worden. Die Sammlung verbleibt so lange im Kunstgewerbemuseum, bis der Neubau des ethnologischen Museums vollendet sein wird.

Neue Bereicherung der Rothschildschen Sammlungen. Aus Karlsruhe wird geschrieben: Die hiesige katholische Stadtpfarrkirche hat dieser Tage um die Summe von 160000 Mk. an den Freiherrn v. Rothschild in Frankfurt a. M. einen Kelch verkauft, welcher während der Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung die Aufmerksamkeit der Sammler und Kenner in hohem Grade auf sich gezogen hatte. An die Kirche ist er als Geschenk des Großherzogs Karl Friedrich gekommen, nachdem er aus den Schätzen der fürstbischöflichen Kirche zu Bruchsal in dessen Eigentum übergegangen war. Der Kelch ist dereinst von dem Speyerer Domdekan Adolf Wolff genannt v. Metternich gestiftet worden. Er ist ganz aus Gold mit Edelsteinen und Email reichster Arbeit, die Grundform ist gotisch. Alle Verzierungen sind aufgesetzt. Sie bestehen in weiblichen Karyatiden, Mascarons, Löwenfratzen u. dergl. Am Fuße ist ein Kreuz in Tafelsteinen und das Wappen der Herren v. Wolff-Metternich. Der hohe Wert des Kelches wurde früher so wenig erkannt, daß er im Inventar der Kirche nur mit 1000 Gulden eingetragen war. Nunmehr wird er eine Zierde der berühmten Rothschildschen Sammlung bilden, die katholische Kirche aber ist durch den Verkauf in die Lage versetzt, einen ziemlich kostspieligen Umbau mit umfassenden Reparaturen vorzunehmen, zu dessen Bestreitung bisher die Mittel gefehlt haben.

o. **Die kunstgewerbliche Ausstellung zu Lissabon**, welche vor einigen Tagen eröffnet wurde, soll — wie portugiesische Blätter berichten — ungemein großartig sein. Spanien und Portugal haben das schönste und beste, was sie an alten Kunstobjekten besitzen, zusammengebracht; England ist ebenfalls vertreten. In hervorragendster Weise haben die Bistümer und Klöster ausgestellt; unter ihren Kollektionen sollen sich Gegenstände befinden, die, obwohl von bedeutendem kunsthistorischen Werte, bis jetzt so gut wie unbekannt sind. Eine große Anzahl dieser kirchlichen Geräte, die aus Casuln, Ciborien, Lampen, Holzschnitzereien, Geschmeiden, Glasgemälden, Ölgemälden, prachtvollen Stoffen und Teppichen bestehen, gehören dem 12. Jahrhundert an. In der spanischen Abteilung findet man zahlreiche Teppiche aus der königlichen Manufaktur zu Madrid vor, ferner Urnen und Vasen, die an jene der Alhambra erinnern, Räuchergefäße, eine mit einer Inschrift versehene Lampe, welche einstmals die Moschee von Granada schmückte, ein Elfenbeinkruzifix, das dem König Ferdinand I. und der Königin Sanchia gehörte und von ihnen der Kirche San-Isidoro geschenkt wurde, Reliquienkästchen, Toledowaffen und Schmucksachen jeder Art. Es dürfte die Ausstellung, welche bis zum 15. Mai geöffnet bleibt, wesentlich dazu beitragen, daß die Geschichte der spanischen Kunst, speziell die Epoche unter der Herrschaft der Mauren, die noch immer ziemlich dunkel und vom Schleier des Märchenhaften verhüllt ist, endlich einmal in hellerem Lichte dargestellt wird.

* **Kunstausstellung in Rom.** Das Komité für die Kunstausstellung, welche in der ewigen Stadt 1882—1883 stattfinden soll, richtet soeben seine erste Aufforderung an die italienischen und ausländischen Künstler, sich an diesem „Wettkampfe aller Schwesterkünste" lebhaft zu beteiligen. Ein besonderer Ausstellungspalast wird vom Staat in Verbindung mit der Stadt und Provinz Rom errichtet. Das Reglement für die Ausstellung mit den näheren Bestimmungen soll demnächst erscheinen. Der Sitz des Komités in Rom befindet sich im Englesield Palast, Via Nazionale. Präsident des Komités ist Don Emmanuele Ruspoli, Sekretär Ettore Ferrari, Schatzmeister Aug. Castellani. Als Mitglieder gehören demselben an: E. Siemiradski, Prof. Ed. Müller, Don Felice Borghese, die Deputirten Don B. Odescalchi, Piero Torrigiani u. a.

A. R. **Die Gemälde des russischen Malers Wasili Wereschagin** sind seit dem 5. Februar in Berlin ausgestellt, aber nicht in den Räumen des Künstlervereins, welche für die hundert zum Teil sehr großen Bilder nicht den entsprechenden Platz geboten haben würden, sondern in zwei großen Sälen des Krollschen Etablissements. In dem ersten haben die meisterlichen Bleistiftzeichnungen, meist Köpfe von außerordentlich scharfer und feiner Charakteristik, und die ethnographischen Sammlungen des Künstlers Aufstellung gefunden, in dem gewaltigen Königssaale die Gemälde, welche sich von purpurroten Draperien abheben und überdies mit Arrangements von lebenden Pflanzen umgeben sind. Die Fenster sind ganz verdeckt, so daß die Gemälde nur bei elektrischem Lichte zu sehen sind. Der Künstler, der bei der Eröffnung der Ausstellung zugegen war, behauptet, daß dieselben unter der elektrischen Beleuchtung gewinnen. Uns schien es, daß wenigstens zwei Farben, weiß und blau, unzweifelhaft dabei verlieren. Das Blau nimmt einen eigentümlichen bleiernen Ton an, und im Weiß machen sich violette Tinten bemerkbar, die augenscheinlich auf die Wirkung des elektrischen Lichtes zurückzuführen sind. Und gerade in der virtuosen Behandlung der weißen Farbe liegt einer der koloristischen Hauptvorzüge Wereschagins. Dies zeigt sich nicht blos in den eigentlichen Schneelandschaften, wie bei den „Gipfeln des Himalaya" und der mit außerordentlicher dramatischer Kraft geschilderten Scene nach dem Siege bei Schenova, wo Skobeleff auf die Truppen zusprengt, sondern ganz besonders auch in dem prachtvollen Architekturstück, dem aus weißem Marmor erbauten Vorhofe der Privatmoschee des Großmoguls in Delhi. Da die Gemälde schon bei ihrer Aufstellung in Wien an dieser Stelle eine ausführliche Würdigung erfahren haben (Kunstchronik Nr. 4, S. 49 ff.), mit der wir uns in völliger Übereinstimmung befinden, wollen wir uns auf die Mitteilung beschränken, daß der Künstler es für gut befunden hat, hinter der „Scene" einen Sängerchor aufzustellen, der mit Begleitung eines Harmoniums vermutlich Friedenshymnen singt! Durch solche ganz ungehörige Zuthaten wird der künstlerische Genuß, der besonders rein an den köstlichen Genre-, Architekturstücken und Landschaften aus Indien und Turkestan ist, leider beeinträchtigt. An den indischen Bildern ist neben dem Einflusse Gérome's auch der von Alphons de Neuville ersichtlich, während die Gemälde aus Turkestan in der energischen und flotten Charakteristik an Horschelt erinnern, den Wereschagin auch eifrig studirt hat. Unter den letzteren sind die beiden von Soldaten bewachten Thüren einer Moschee in Turkestan und des Tamerlanpalastes in Samarkand von großer malerischer Wirkung, während auf den brutalen Schreckensscenen aus dem russisch-türkischen Kriege die malerische Durchführung, die oft stark ins Dekorative geht, unter der krassen Tendenz offenbar gelitten hat.

o. **Paris erhält ein viertes Kriegspanorama**, und zwar von Detaille und de Neuville, welche die Schlacht bei Champigny zu ihrem Stoff gewählt haben. Das Panorama wird gebaut in der Rue de Berry, unweit der Avenue des Champs-Elysées. Das Riesenbild mißt 1800 qm. Jeder der beiden berühmten Schlachtenmaler hat ein Pensum von 900 qm übernommen. Der Umkreis des Bildes beträgt 120 m und seine Höhe 15 m. Das Gemälde wird zwei Hauptgruppen oder Episoden aufweisen; die eine, von Neuville, den Kampf zwischen einigen deutschen und französischen Kompagnien an einer Gipsmühle; die andere von Detaille, wie „Brüder der christlichen Lehre" verwundete Franzosen im Feuer des Gefechts aufraffen, um sie auf einen Verbandplatz zu tragen. Beide Maler arbeiten nun bald ein ganzes Jahr an diesem Panorama in einem besonders erbauten Atelier in der Rue Saussure.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Nach Beschluß der Münchener Künstlergenossenschaft** wird von der Abhaltung der für 1883 in Aussicht genommenen internationalen Kunstausstellung in München für den Fall Umgang genommen werden, daß im nämlichen Jahre die Weltausstellung in New York stattfindet und zwar aus Besorgnis, es möchten durch die notwendig werdenden Anstrengungen zur würdigen Beschickung der letzteren die Mitglieder der Münchener Künstlergenossenschaft zu sehr in Anspruch genommen werden und dadurch die Inscenirung der Münchener Ausstellung Schaden leiden.

Das Ministerium der schönen Künste in Frankreich, eine Schöpfung Gambetta's, ist von dessen Nachfolgern wieder beseitigt. Zum Generaldirektor der schönen Künste wurde der bekannte Kunstschriftsteller Paul Mantz ernannt.

Vom Kunstmarkt.

* **Wiener Kunstauktion.** Am 25. Januar und an den folgenden Tagen fand im Wiener Künstlerhause durch den Kunsthändler C. J. Wawra die öffentliche Versteigerung der gewählten Gemäldesammlung des verstorbenen Freiherrn Friedrich Schey statt, an welcher sich das Publikum und die Vertreter des in- wie ausländischen Kunsthandels rege beteiligten. Die Sammlung umfaßte 179 Bilder, namentlich von modernen Meistern, darunter eine beträchtliche Anzahl kleiner Kabinetstücke und einige Werke von Importanz. Wir geben die bedeutendsten der erzielten Preise an: Andr. Achenbach, „Der Wildbach" 9000 Fl. ö. W. (Lepke, Berlin), Osw. Achenbach, „Auf Capri" 3805 Fl., Amerling, „Caritas" 780 Fl., J. Andreae, „Mondnacht in Rom" und „Mondnacht in Neapel" 1500 Fl., Becker, zwei weibliche Studienköpfe 1065 Fl., Bellangé, „Strand in der Normandie" 2005 Fl., Calame und Verboeckhoven, „Viehtrieb im Walde" 1955 Fl., Canon, „Moderne Judith" 1020 Fl. (Graf Dubsky), Chaplin, „Der Liebesbrief" 750 Fl., E. Charlemont, „Jeunesse dorée" 450 Fl., T. Conti, „Dame in Rokokotracht" und „Lautenspielerin" 1100 Fl., A. H. Dieffenbach, „Gute Freunde" 812 Fl., F. Gauermann, „Heimkehr von der Hirschjagd" 3400 Fl., Guillemin, „Die gefangene Maus" 1070 Fl., „Die Stricklektion" 1155 Fl., R. v. Haanen, „Winter im Bakonyerwald" 1860 Fl., Hennings, „Abendpromenade" 720 Fl., Ch. Herbsthoffer, „Nach dem Duell" 870 Fl., Hoguet, „Motiv aus Helgoland" 530 Fl., Huber, „Rast bei einer Mühle" 411 Fl., M. ten Kate, „Am Brunnen" 730 Fl., Knaus, „Studienkopf eines Kindes" 3530 Fl. (Bourgeois, Köln), E. Kurzbauer, drei weibliche Studienköpfe, zusammen 1160 Fl., Lenbach, weiblicher Studienkopf 620 Fl. (Sedelmeyer, Paris), E. Levy, „Das Schäfermädchen" 1250 Fl., Leop. Müller, „Am Brunnen" 935 Fl., Pettenkofen, „Ungarischer Markt" 875 Fl., „Mädchen im Kürbisgarten" 765 Fl., Rembrandt (?), „Die Weinkoster", aus der Galerie Gsell, 3000 Fl. (Posonyi), Rotta, „Großer Schmerz" 700 Fl., A. Seitz, „Das Dorfquartett" 4370 Fl., „Die Falschspieler" 1110 Fl., „Die Kegelschieber" 2150 Fl., Slingeneyer, „Tunesische Orangenverkäuferin" 1515 Fl., A. Straßgschwandtner, „Der Mistwagen" 2650 Fl., Vinea, „Die Amazone" 910 Fl., „Das Rendezvous" 1000 Fl., „Schwere Wahl" 1230 Fl., „Der weibliche Page" 750 Fl, „Der Weinkoster" 1565 Fl., „Der stille Zecher" 800 Fl., F. Voltz, „Viehweide" 3005 Fl., F. Waldmüller, „Am Christabend vor der Bescherung" 870 Fl.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

16. Februar



Nr. 18.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Erwerbungen der Kasseler Gemäldegalerie.

Kassel, im Januar 1882.

Obwohl unserer Gemäldegalerie bedeutendere Fonds für neue Erwerbungen nicht zur Verfügung stehen, so haben solche doch im Laufe der letzten Jahre durch die Gunst der Umstände und nicht minder durch die Umsicht der jetzigen Direktion in erheblicher Zahl stattgefunden. Während die neuerrichtete Galerie im Jahre 1877 mit einem Bestande von 823 Gemälden eröffnet wurde, ist ihre Zahl jetzt beinahe schon auf ein Tausend gestiegen, die in vier Oberlichtsälen und 20 Seitenkabinetten eine schöne und übersichtliche Anordnung gefunden haben. Da in dem neuen Gebäude ein doppelt so großer Raum zur Verfügung stand wie in dem alten, so war es möglich, auch die früher zurückgestellten Gemälde, welche nur schwer zugänglich waren, aufzunehmen. Was nun den Zuwachs der Sammlung betrifft, so erhielt dieselbe zunächst 49 Gemälde aus den ehemals kurfürstlichen Schlössern, darunter Werke von Meistern, welche bisher in der Sammlung nicht vertreten waren, wie z. B. Cima da Conegliano (Madonna mit Kind), Aart van der Neer (Landschaft mit Sonnenuntergang, Staffage von Hirten und Vieh), Allart van Everdingen (Bauernhäuser am Walde bei einem Bach), Salomon van Ruysdael (am Waldesrand ruhender Hirt mit Herde), Guillaume du Bois (Waldweg mit einigen Figuren), Jan Asselyn (Felsige Landschaft mit Hirten, Vieh und Reitern, die eine Furt passiren). Auch eine beträchtliche Anzahl von Werken neuerer deutscher Meister befindet sich darunter. Es wurden ferner erworben: eine größere Anzahl vortrefflicher Kopien nach italienischen Meistern, von Prof. Ihlée hierselbst, sowie zwei Landschaften von dem im vorigen Jahre verstorbenen Bromeis (Landschaft aus dem Sabinergebirge mit Staffage des barmherzigen Samariters, und ein Motiv aus Hessen). Aus dem im vorigen Jahre versteigerten Nachlaß des verstorbenen Historienmalers Nahl wurden zwei Gemälde von Joh. Aug. Nahl (Pyramus und Thisbe; Merkur überlistet Diana beim Würfelspiel) und eine „Büffeljagd" von Karl Nahl angekauft. Eine höchst wertvolle Bereicherung verschaffte unserer Galerie unser Mitbürger Herr Edward Habich, ein Deutsch-Amerikaner, welcher in hochherziger Weise seine auserlesene Sammlung unserer Galerie leihweise auf zehn Jahre überwiesen hat. Es sind im Ganzen 90 Nummern, darunter gleichfalls eine große Anzahl bisher hier nicht vertretener Meister. Die Sammlung des Herrn Habich enthält wahre Perlen altniederländischer Kunst, unter anderen einen Pieter de Hooch, Cornelius Decker und Adriaen van Ostade, und zahlreiche andere Werke von vorzüglichster Qualität, von denen die Leser zwei aus Ungers Radirungen kennen. Schon früher hatte Herr Habich ein wertvolles und stattliches Gemälde von Giacomo Palma il giov. (Tarquinius und Lucretia) unserer Galerie zum Geschenk gemacht. Endlich ist noch eine „Dorfkirmeß" von A. v. Staelbent zu nennen, welches Bild von der Generalverwaltung in Berlin geliehen wurde. Wie stark der Besuch unserer Galerie im Laufe der letzten Jahre zugenommen hat, geht am besten daraus hervor, daß von dem provisorischen neuen Kataloge, einer durchgreifenden Bearbeitung des alten, bereits vier Auflagen

erschienen sind und über 10000 Exemplare abgesetzt wurden. Der neue amtliche Katalog ist im Werke.

G. Wittmer.

Ausstellung alter Meister in Burlington House.

(Fortsetzung.)

Fast alle holländischen Feinmaler ersten Ranges sind in besten Bildern vertreten, am überraschendsten Paul Potter in einem Landschaftsbilde ohne Gleichen vom Jahre 1646. Zwei Kühe im schattigen Vordergrunde links sind hier ganz Nebensache, kaum bemerkbar. Die Landschaft ist ganz um ihrer selbst willen da und steht unter den Schöpfungen der großen holländischen Landschaftsmaler ganz einzig da. Am ehesten könnte man vielleicht an Govaert Camphuysen erinnert werden, wenigstens bezüglich der Farbenharmonie, aber die Auffassung ist weit schlichter, die Charakteristik viel intimer. Die Mitte des Bildes nimmt ein direkt nach dem Hintergrunde sich verjüngender Kanal ein; an ihm entlang läuft eine breite Straße, auf der zwei Männer selbander wandeln. Häuser und Hütten stehen zur Seite. Sonnenschein breitet sich über die Landschaft. Am Himmel erscheinen einzelne Wolken. Der glückliche Besitzer des Juwels ist Sir George Philips, Baronet (Nr. 69; auf Holz; 45 cm hoch, 61 cm breit). Daneben hängt ein im Todesjahr des Isaak van Ostade gemaltes Bild, vier Figuren an der Thür einer von hohen Bäumen überschatteten Hütte, das, soviel mir bekannt, farbenglühendste des damals erst 28jährigen Meisters (Nr. 70; aus Bearwood). Lord Penrhyns Jan Steen (Nr. 238) zieht uns darum ganz besonders an, weil das Bild neben der Signatur das Datum 1655 führt und wohl als ein im Auftrag gemaltes Porträtbild zu gelten hat. Eine Straße von Haarlem mit einem Kanal bildet die Scenerie. Vor der Thür eines Hauses im Vordergrunde sitzt eine Magistratsperson, der eine Bettlerin mit ihrem Söhnchen eine Bittschrift überreicht, während die Tochter des Hauses in vornehmer Tracht, die Treppe des Vorplatzes herabsteigend, eben ihren Ausgang nimmt.

War Metsu auch kein Schüler des Ter Borgh, sondern vielmehr des G. Dou, so mag er doch, wie schon z. B. von V. de Stuers ausgesprochen worden ist, an den Werken des ersteren seinen malerischen Geschmack ausgebildet haben. Wenige Bilder dürften das so deutlich ins Licht stellen wie das köstliche, jedenfalls frühe Halbfigurenbild einer Dame, welche einem Herrn Wein einschenkt; eine alte Frau im Hintergrunde. Dieser Metsu ist nicht bezeichnet und gehört der Sammlung des J. Walter, Esq. an (Nr. 92). Das Strandbild von Scheveningen von Willem van de Velde, im Besitz des Earl of Caledon (Nr. 81), ist mit 1653 datirt, gehört also zu den frühesten Werken des 1633 geborenen Meisters, der hier schon ganz selbständig erscheint und kaum irgendwie an seinen Lehrer Simon de Vlieger erinnert. Die See ist leicht bewegt und mit einzelnen Booten belebt, der Himmel ist wolkig. Ein weiteres Interesse erregt das Gemälde wegen der zahlreichen Figürchen am Strande, welche ungewöhnlicherweise nicht von dem Meister selbst herrühren, sondern, wenn nicht alles täuscht, von seinem jüngeren, damals erst 14jährigen Bruder Adriaen, der bekanntlich zu den frühreifsten Talenten der holländischen Schule gehört. Dieselbe Jahreszahl 1653 tragen auch fünf von den 21 Radirungen seiner Hand. Auf dem Bilde ist die Jahreszahl mit der Zeit leider so blaß geworden, daß bei der letzten Ziffer möglicherweise statt der 3 eine 4 zu lesen wäre.

Von den unter Franz Hals' Namen gehenden Gemälden, zwei männlichen Brustbildern (Nr. 87, Besitzer S. K. Mainwaring und Nr. 107 im Besitz des Parlamentsmitgliedes Lewis Fry), steht nur dem ersten die Echtheit unverkennbar an der Stirn geschrieben. Und dieser vorzüglich erhaltene echte Franz Hals stellt zugleich Franz Hals selbst dar. Der rechte Arm mit einem Pinsel in der Hand lehnt auf einer Stuhllehne. Ein breiter schwarzer Hut bedeckt den Kopf. Schwarz ist auch das Gewand, das ein breiter weißer Halskragen ziert. Auf dem dunkeln Hintergrunde befindet sich das Monogramm mit der Jahreszahl 1635.

Unter den Bildern der vlämischen Schule behaupten wohl die erste Stelle die drei zu einem Triptychon vereinigten, auf Holz gemalten Skizzen zu dem weltberühmten Flügelbilde der Antwerpener Kathedrale von Rubens mit der hochdramatischen Darstellung der Aufrichtung des Kreuzes. Ich habe kaum nötig hervorzuheben, daß der von Prof. Lemcke in Verruf erklärte zottige Hund auf dem ausgeführten Gemälde (s. Dohme, Kunst und Künstler I, 20—22, S. 32) auf der Skizze fehlt. Der Rahmen, in welchen letztere gefaßt ist, scheint mir übrigens darauf zu deuten, daß diese Skizzen zu König Ludwigs XIV. Zeit im Versailler Schloß sich befanden.

Der jüngere Teniers ist in nicht weniger als neun vorzüglichen Genrebildern vertreten, und von diesen sind drei mit folgenden Daten versehen: 1644: Nr. 89 „Rauchgesellschaft" (Sammlung des Earl von Strafford); 1649: Nr. 88 „Bauerntanz", aus Bukingham Palace, und 1658: Nr. 85 „Kartenspieler" (Besitzer S. Sandars). Die lebensgroßen Porträtfiguren englischer Edelleute, welche unter Van Dycks Namen gehen — und die Kritik kann hier den gewandten Maler von der Verantwortlichkeit solcher Produktionen nicht freisprechen —, wird man weniger loben als entschuldigen müssen. Sind sie doch nicht mit der Absicht gemalt, um auf

Eliteausstellungen, wie die der Royal Academy, Konkurrenzen einzugehen! Indes auf den unzugänglichen Schlössern der Aristokatie jener Tage haben sie gewiß zum mindesten ebensoviel inneren Wert wie die dargestellten Sujets besessen und behauptet. Das Doppelporträt der Lords John und Bernard Stuarts zeigt recht hohlköpfige eitle Kavaliere (Nr. 126 aus Lord Darnley's Sammlung). Sittengeschichtlich mögen dieses und ähnliche Bilder recht interessant sein, und so sei es hiermit jenen Kunsthistorikern, welche sich mit Vorliebe auf Kulturgeschichte legen, aufs wärmste zum Studium empfohlen. Das große Madonnenbild von Rubens aus der Sammlung von Mrs. Morrison (Nr. 162) erscheint mir als eine sehr interessante Kopie von Van Dyck. Die Gründe für diese Bestimmung habe ich in „The Academy" vom 20. Jan. d. J. näher entwickelt. Wenn wir dieses Bild ausnehmen, so wird Van Dyck in unserer Ausstellung auf all seinen großen, doch nur mit Prätention ausgefüllten Leinwandflächen von einem kleinen und bescheidenen Porträtbildchen seines Landsmannes Gonzales Coques in den Schatten gestellt. Ein Kavalier kehrt von der Jagd heim und grüßt uns mit dem Hute in der Hand. Mit der Linken greift er in einen Korb voll Früchte, welchen seine ihm zur Seite schreitende Gemahlin trägt (Nr. 109, Besitzer Lewis Fox). Das Porträt ist zugleich Genrebild. Dabei ist die Ausführung von einer Sorgfalt und Präzision in der Modellirung, wie sie kaum einer seiner Landsleute besaß, auch Teniers nicht ausgenommen.

Unter den Italienern haben wir Namen von höchstem Ansehen zu nennen: zwei Porträts von Raffael, eins von Giorgione, zwei Bilder von Tizian, eins von Lionardo da Vinci. Wenden wir uns aber von den Aushängeschildern den Bildern selbst prüfend zu, so zerfließen leider nur zu schnell jene großen Namen in ein Nichts. Die Bilder sind indes keineswegs bedeutungslos und gewiß nicht Fälschungen, sind nur eben aus anderer Hand hervorgegangen. So ist die Flora der Morrisonschen Sammlung (Nr. 139) eins der vielen Bilder Luini's, welche immer mit gleich wenig Wahrscheinlichkeit wie viel Harmlosigkeit unter Lionardo's Namen in Kurs kommen. Des Sammlers Wille ist sein Himmelreich, und welcher einigermaßen rührige Sammler bringt es nicht dahin, dank der Umsicht seiner Unterhändler, Meisterwerke von Raffael, Lionardo und Giorgione, also das seltenste und edelste Wildpret, zu erbeuten! Je großartiger die Illusion, um so frevelhafter erscheint dann leider die Kritik. Ich sah unlängst bei Earl * * ein Porträt Luthers, von van Eyck gemalt, und der Besitzer eines Rubens, „Christus und die Ehebrecherin", schreibt mir, hiesige Kunstkritiker hätten ihm allen Ernstes versichert, daß der Christuskopf in jenem Bilde von niemand anders als von Rubens' Schüler Raffael gemalt sei!

Das Tiziansche Bild „Venus und Adonis" (Nr. 146; im Besitz des Earl of Normanton) findet mit Recht allgemein größeres Lob als die Replik in der National-Galerie. Es giebt deren bekanntlich noch sehr viel mehr in England, aber in keiner von allen, die ich bis jetzt gesehen habe, vermag ich das Original zu erkennen. Die Nationalgalerie von Irland stellt unter Nr. 140 ein schönes männliches Porträt von Tintoretto aus mit dem Datum 1555. Bedeutender und interessanter erscheint mir das lebensgroße Porträt (Halbfigur) der Maria Ruffalina mit dem Heiligenschein, einer Zuthat, welche in der Spätrenaissance wohl hier und da Mode war; — auch Sebastiano del Piombo hat weibliche Porträtfiguren mit den Emblemen ihrer Namens- und Schutzheiligen ausgestattet. Eine junonische Erscheinung von aristokratischer Würde! Und so bedeutend wie die Auffassung ist die malerische Ausführung. Es dürfte dies Bild zu den schönsten Leistungen des Parmigianino zu zählen sein (Nr. 154; Besitzer A. R. Boughton Knight). Der Präsident der Royal Academy stellt ein soeben in Italien erworbenes Gemälde von fast lebensgroßen Figuren aus, welches wahrscheinlich Thetis darstellt, wie sie mit den Waffen des Achilles von Hephästos scheidet, ein gut erhaltenes Werk des Paris Bordone, welches auch durch die Signatur „O. PARIDIS BORDONO" ausgezeichnet ist (Nr. 211). Die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts ist auf das würdigste in einem Gemälde des Panini repräsentirt (Nr. 209; Nationalgalerie in Dublin). Es schildert die Festdekorationen auf der Piazza Navona in Rom bei Gelegenheit der Geburt des Dauphin im Jahr 1729. Dasselbe Sujet zeigt das bekannte Bild Nr. 285 im Louvre, welches „J. P. PANINI fec. Roma. PLACEN. 1739" signirt ist. Unser Bild ist offenbar eine Replik. Die Signatur lautet hier: „J. P. Panini Romae 1731". Wichtiger als dieser Unterschied ist die hier wahrhaft bestechende Ausführung, besonders in den zahlreichen Figuren. Das Bild ist auch im Format größer als das Pariser Exemplar.

Unter den spanischen Bildern nenne ich nur zwei Werke ersten Ranges von Murillo: Nr. 158 „Ein Bettelweib mit einem Knaben" (Besitzer G. W. Blathwayt), resolut und markig ausgeführt, beinahe an Rohheit streifend, und Nr. 166, das berühmte Bild der Flucht nach Ägypten aus Stafford House, wo die Farben wie in einen zauberhaften Duft gehüllt sind. Der Triumph des Pan (Nr. 141; Morrison Sammlung) ist eins der besten Gemälde von Nic. Poussin in England.

Noch ein Wort über die deutschen Bilder. In Nr. 192 (Besitzer F. R. Leyland) schildert Kranach eine Lucretia, natürlich eine naive sächsische Bürgersfrau, der das Heroisch-sein-wollen schier mißglückt. Das Bild führt das bekannte Monogramm und das Datum 1529. Aus J. Walters Sammlung stammt das merkwürdige Bild Nr. 213: „Simson bewirkt den Einsturz des Palastes der Philister“. Nun behauptet Waagen im Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen (II, S. 202) die einzigen Bilder von Johann Viktor Plazer (1704—1767), welche er in England gesehen, befänden sich im Besitz des eben Genannten. Dagegen läßt sich vielleicht zweierlei einwenden. Das angeführte Bild ist deutlich „F. J. Plazer“ signirt, was auf Vornamen deutet, die sich mit keinem der drei Platzer bei Nagler identifiziren lassen. Das Bild ist sehr der Beachtung wert, geistvoll komponirt und meisterhaft in den wohlstudirten Konturen, Verkürzungen u. s. w. Der Charakter ist durchaus der des Geschmackes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, was auch zu keinem der Platzer bei Nagler paßt. Leider fehlen hier zu Lande die Materialien zu weiteren Vergleichen, um das kunsthistorische Schicksal dieses Bildes endgiltig festzustellen.

Von dem im Jahre 1820 gestorbenen Münchener J. A. Wink hat die Ausstellung ein bezeichnetes Bild („Joan Amand Wink pinx. Monachii 1786“; Nr. 64) aufzuweisen, welches eine Gruppe von Wildpret und Früchten darstellt. Der Besitzer, Baronet Sir Francis Drake hatte es mit der Etikette „Weenix“ eingesandt.

J. P. Richter.

Nekrologe.

H. Sp. **Martin Gensler †.** Als jüngster von drei Brüdern, die sich alle der Malerei zuwandten, wurde Martin Gensler am 9. Mai 1811 in Hamburg geboren, wo der Vater eine Goldspinnerei betrieb. Den ersten künstlerischen Unterricht empfing Gensler von seinem Bruder Günther (geb. 1803), einem tüchtigen Porträtmaler; im übrigen hat er seine Ausbildung nur sich selbst zu danken. Seine Leitsterne dabei waren einige Gemälde und gute Radirungen der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts. Die Eindrücke seiner Umgebung — das damalige Hamburg war noch reich an interessanten Baulichkeiten — bestimmten die Richtung seiner Kunstthätigkeit auf die Darstellung von altertümlichen Häusergruppen und Innenräumen. Er ging jedoch nicht so sehr darauf aus, das architektonisch Schöne zu schildern, als vielmehr die malerische Wirkung einzelner Gebäudeteile, Kreuzgänge, Burghöfe, winklige Gassen u. s. w. wiederzugeben, indem er ihnen durch die Art der Beleuchtung und durch hübsche Staffirung einen poetischen Reiz zu verleihen suchte. Die figürliche Staffage seiner Gemälde, die er aus der unmittelbaren Gegenwart entlehnte, erhebt sich nicht selten zu einer selbständigen Bedeutung, ist aber immer der Hauptabsicht, den Raum malerisch zu gestalten, untergeordnet. Da Gensler in dieser Richtung damals in den Kunststädten Deutschlands wenig Anregung finden konnte, ist es leicht zu erklären, daß er nach nur zweijährigem Aufenthalte in München nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, um sich dort dauernd niederzulassen. Mit besonderer Vorliebe und geradezu wissenschaftlicher Gründlichkeit wandte er sich in seinen Mußestunden dem Studium der mittelalterlichen Formensprache in der Architektur wie im Kunstgewerbe zu und war als eine Autorität auf diesem Gebiete allgemein anerkannt. Sein Wissen und Können befähigten ihn zu einer erfolgreichen Lehrthätigkeit, wie er sie bis zum Jahre 1865 an den Schulen der „Patriotischen Gesellschaft“ entfaltete. Besonderes Verdienst erwarb er sich sodann als Begründer und Leiter der Sammlung Hamburgischer Altertümer, zu deren Stiftung der große Brand vom Jahre 1842 die Anregung gab. Bei den massenhaften Neubauten, die das erwähnte Ereignis bedingte, diente er nicht selten als Berater und Mitarbeiter, so insbesondere bei dem Hause der „Patriotischen Gesellschaft“, dem ersten streng durchgebildeten modernen Backsteinbau Hamburgs. Unter seinen Entwürfen zu kunstgewerblichen Arbeiten nimmt der große Silberpokal des Hamburger Künstlervereins die erste Stelle ein, ein reichgegliedertes, mit Vergoldung, Email und Elfenbeineinlagen geschmücktes Prunkstück, das sich an mittelalterliche Muster anlehnt (vollendet 1857). Gensler war unverheiratet und lebte mit seinen Brüdern und der alten Mutter, später mit dem ältesten, ihn überlebenden Bruder zusammen in fast klösterlicher Zurückgezogenheit. Da er etwas Vermögen besaß und nur bescheidene Ansprüche ans Leben machte, war er imstande, sich von äußeren Verhältnissen ganz unabhängig zu machen und seine Arbeiten mit Muße durchzubilden und abzurunden. Die meisten derselben befinden sich in Hamburg im Privatbesitz. Allen öffentlichen Kunstangelegenheiten wandte er lebhaftes Interesse zu, führte auch wohl die Feder in schlichter, klarer Weise, und der Einfluß, den er im Stillen übte, war um so größer, als es ihm stets nur um die Sache, nie um Persönlichkeiten zu thun war, am wenigsten um seine eigene. — Er war von mächtiger Gestalt und kerniger Gesundheit und das eifrigste und treueste Mitglied des von ihm 1832 mitbegründeten Künstlervereins, an dessen wöchentlichen Zusammenkünften er selbst dann noch teilnahm, als bereits zunehmende Schwerhörigkeit den Verkehr mit ihm zu erschweren begann. Durch die gleichmäßige Heiterkeit seines Gemütes und durch die Milde seiner Gesinnung erfreute er die Herzen aller, die ihm nahe standen. Die Folgen einer Operation, der er sich eines Halsleidens wegen unterziehen mußte, machten seinem Leben am 15. Dez. 1881 nach kurzem Krankenlager ein Ende.

⊙ **Der Historien- und Genremaler Eduard Steinbrück** ist am 3. Februar in Landeck in Schlesien gestorben, wohin er sich 1876 nach Abschluß seiner künstlerischen Thätigkeit aus Berlin zurückgezogen hatte. Geboren am 3. Mai 1803 in Magdeburg, mußte er sich zuerst der kaufmännischen Laufbahn widmen, bis er 1822 Gelegenheit fand, in das Atelier Wachs einzutreten. Er begann seine Thätigkeit mit religiösen Gemälden, die jedoch keinen Erfolg hatten, und begab sich deshalb 1829 nach Düsseldorf, wo er endlich das Gebiet fand, in welchem seine Kräfte wurzelten, das romantische Märchenbild und die Kinderidylle. Die „Badenden Kinder“

(1834, in der Berliner Nationalgalerie), „Rotkäppchen und der Wolf“, „Undine“ (1839), „Marie bei den Elfen“ nach Tiecks Märchen, Elfenreigen (1840, in der Nationalgalerie), sind seine populärsten Bilder dieser Art, die auch lithographisch vervielfältigt wurden. In den siebziger Jahren kehrte er, wenngleich mit geringerem Erfolge, da seine Technik mit der modernen Entwickelung derselben nicht gleichen Schritt gehalten hatte, wieder zu dem Märchenbilde zurück (Loreley, Rübezahl, Erlkönigs Töchter); aber die Zeit der romantischen Idylle war vorüber und Steinbrücks frühere Erfolge waren vergessen. Er hat auch mehrere Altarbilder und monumentale Malereien (in der Berliner Schloßkapelle und im Neuen Museum) ausgeführt. Er war Professor und Mitglied der Akademie der Künste.

Todesfälle.

John Linnel, der in seiner Blütezeit vielgerühmte und bestbezahlte englische Landschafts- und Porträtmaler, ist in seiner Vaterstadt London neunzig Jahre alt Anfang Februar gestorben. Noch im Jahre 1878 beschickte er den Pariser Salon.

Der englische Kupferstecher William Miller, hauptsächlich durch seine Reproduktionen Turnerscher Gemälde bekannt, ist am 20. Januar in Sheffield gestorben. Er war 1803 in Edinburg geboren.

Kunsthandel.

— **Von der Gesellschaft Arti et Amicitiae** zu Amsterdam werden gegenwärtig die ersten Probeblätter einer Publikation versandt, die unter den neueren kunstgewerblichen Veröffentlichungen an wissenschaftlichem sowohl als auch an praktisch künstlerischem Interesse einen hervorragenden Platz beanspruchen darf. Sie beabsichtigt unter dem Titel: „Société Arti et Amicitiae: Exposition rétrospective d'objets en or et en argent, Amsterdam 1880“, die künstlerisch und historisch bedeutendsten Stücke jener Ausstellung, in welcher die Gesellschaft gegen 1800 Arbeiten verschiedenster Art und Herkunft im Sommer 1880 für kurze Zeit zu einem ebenso reichhaltigen wie lehrreichen, inzwischen längst wieder nach allen Richtungen hin zerstreuten Ensemble vereinigt hatte, in einem Album von 50 Lichtdrucktafeln weiteren Kreisen zugänglich zu machen und damit noch nachträglich einem Verlangen zu entsprechen, das schon während der Ausstellung selber — damals leider vergeblich! — von den verschiedensten Seiten her laut wurde und sich seitdem mehrfach wiederholt hat. Namentlich für eine nähere Kenntnis der holländischen Silberschmiedekunst, die auf der Ausstellung durch vornehmes Kirchengerät und durch noch zahlreich erhaltene alte Insignien von Gilden und Magistraten, so wie durch eine Fülle stattlichsten Trink- und Tafelgeschirrs in ihrer glänzendsten Entfaltung repräsentirt war, wird die Publikation das schätzbarste Material darbieten. Den Vertrieb für Deutschland hat Paul Bette in Berlin übernommen.

Kunsthistorisches.

In Pompeji hat man in einem zur Zeit noch im Schutte steckenden Hause eine allerliebste Fontäne mit dunkelblauem Mosaik und Muschelverzierungen gefunden. Sie hat, wie die Regel ist, die Gestalt eines Kapellchens, übertrifft aber in der Anmut ihrer Verzierungen alle ihre bereits bekannten Schwestern. In dem Halbrund der Nische ist das Meer dargestellt. Die Göttin des Liebreizes entsteigt einer Muschel, einen kleinen Amor im Arme. Andere Amorinen tauchen hier und da aus den Wellen hervor. Im Hintergrunde lockt eine Nereide, die ihren Schleier im Halbmonde über ihrem Haupte spielen läßt, einen Delphin nach sich, um dessen Hals der Amorin den Arm geschlungen hat. Zur Linken sieht man den Strand und auf demselben zwei drapirte Frauengestalten im Profil, die eine aufrecht mit der linken Hand unter dem Kinn, die andere sitzend mit erhobener Rechten, wie von Bewunderung hingerissen. Weiterhin sind zwei andere Frauengestalten sichtbar, von denen eine zu lustwandeln scheint, während die andere, vor einem Kästchen knieend, dem Zuschauer den Rücken kehrt und auf das Meer hinaus schaut. (Köln. Zeitg.)

Personalnachrichten.

B. **Düsseldorf.** Unserem Künstlerkreise steht ein empfindlicher Verlust bevor: Professor August Leu, der demselben seit 1840 angehört, wird demnächst nach Berlin übersiedeln. Auf den Wunsch seiner Freunde hatte er sich entschlossen, vorher noch die Ergebnisse seiner langjährigen Thätigkeit, bestehend aus zahlreichen Aquarellen, Studien und Skizzen in der Schulte'schen Ausstellung und in der Kunsthalle öffentlich auszustellen. Leu zählt nicht nur zu unseren vorzüglichsten Landschaftsmalern, er hat sich auch als Vorstandsmitglied des „Malkasten“ und des Unterstützungsvereins, sowie durch seine häufige Wirksamkeit als Preisrichter bleibende Verdienste erworben, so daß wir sein Scheiden aus unserer Stadt nach jeder Richtung hin bedauern. — Dem trefflichen Begründer unserer Kupferstecherschule, dem 1873 gestorbenen Professor Josef von Keller, soll in seinem Geburtsorte Linz am Rhein ein Denkmal errichtet werden. Auch haben die Linzer Stadtverordneten beschlossen, sein Geburtshaus mit einer Gedenktafel zu schmücken. — Dem Historienmaler Lauenstein, der schon seit mehreren Jahren als Hilfslehrer an unserer Kunstakademie thätig ist, wurde der Professortitel verliehen.

Kunstvereine.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Zum Ankauf von zu verlosenden Kunstwerken hat der Münchener Kunstverein gegen 62000 Mk. verwendet. Die Ölgemälde stellen wie alle Jahre dazu das stärkste Kontingent: es sind deren 110 Nummern. Die Ankaufspreise bewegen sich zwischen 50 und 1500 Mk. Zum letzteren Preise wurden Ludwig Dills Marine „Nach dem Gewitter“ und Paul Wegners „Mutterglück“ erworben. Außerdem wurden für Prof. Raupps „Am Chiemsee“ 1200 Mk., für Andersen Lundby's „Thauwetter“ 1100 Mk., für eine Landschaft von Paul Weber 1000 Mk. und für eine solche von Jos. Wenglein 1400 Mk. bezahlt. An Aquarellen wurden sieben Nummern im Preise von 60 bis 500 Mk. angekauft. Der Sammlung des Vereins wurde Hirts reizende „Junge Nymphe“ einverleibt.

Sammlungen und Ausstellungen.

-l. **Laufberger-Ausstellung.** Am 2. Februar wurde im Österreichischen Museum zu Wien eine Ausstellung von Werken Ferdinand Laufbergers eröffnet. Im Vorlesungssaale, im Saale IX und XIV ist in geschmackvoller Weise eine Reihe von Skizzen, Studien und Gemälden des im vorigen Jahre verstorbenen Malers zusammengestellt, zum Teil Werke aus dem Nachlasse, zum Teil solche, die von Privaten für die Ausstellung eingeschickt wurden. Die wichtigsten dekorativen Arbeiten des Künstlers, seine besten Staffeleibilder und seine Zeichnungen für den Holzschnitt sind durch charakteristische Beispiele oder Skizzen vertreten. Oberbaurat Baron v. Ferstel, der für das Zustandekommen der Ausstellung in thätigster Weise mitgewirkt hat, stellte eine Suite von kunstgewerblichen Arbeiten Laufbergers und mehrere Kinderporträts aus. Die Thätigkeit des Künstlers für den Holzschnitt ist aus zahlreichen, von dem Verleger R. v. Waldheim ausgestellten Illustrationen ersichtlich. Sie stammen aus den bei Waldheim erschienenen illustrirten Zeitschriften, u. a. aus dem „Figaro“, für welches Blatt Laufberger zu Anfang der 60er Jahre thätig war. In den letzten Tagen hat auch Kronprinz Rudolf das Laufbergersche Aquarell aus dem „Kronprinzenalbum“ zur Ausstellung senden lassen. Der künstlerische Nachlaß des Malers wird am 21. März durch den Kunsthändler H. O. Miethke versteigert werden. Ein von Dr. Th. Frimmel verfaßter, mit einer sorgfältig gearbeiteten und geschmackvoll geschriebenen biographischen Einleitung versehener Katalog erschien kurz nach Eröffnung der Ausstellung. R. v. Waldheim hat die Drucklegung kostenfrei übernommen.

Aus Hannover. Für die fünfzigste hiesige Kunstausstellung, welche am 24. Februar d. J. hierselbst eröffnet wird, sind so zahlreiche Anmeldungen eingegangen, daß dieselbe wohl die glänzendste werden wird, welche Hannover je beherbergt hat. Zur Feier der Eröffnung werden umfassende Vorbereitungen getroffen. — Für das Jubiläumsalbum, welches dem ältesten Vorstandsmitgliede, dem Herrn Kom-

merzienrat Angerstein, gestiftet werden soll, sind außerordentlich reiche Beiträge aus allen Teilen Deutschlands eingegangen, darunter 60 wertvolle Kunstblätter und über 100 Photographien. Für die äußere Ausstattung dieses Albums sind über 1200 Mark gezeichnet. Über die Eröffnungsfeier und die Ausstellung selbst wird demnächst eingehend berichtet werden. L. Schulze, Waldhausen.

F. S. Im Wiener Künstlerhause sind in letzter Zeit einige neue Bilder an die Stelle der verkauften und bereits von uns erwähnten getreten, darunter zwei recht fleißig gemalte Stillleben von Olga Wiesinger-Florian und eine bescheiden gedachte Allegorie: „Albion und Cypern" von R. Hausleithner (Wien). Von den neu ausgestellten Landschaften ragen vorteilhaft hervor: die Arbeiten von Albert Zimmermann (Salzburg), eine duftig und frisch gemalte „Partie am Hintersee"; ferner von dem verstorbenen Wiener Maler F. Sidorowicz eine stimmungsvolle „Landschaft", endlich die kühn aufgefaßte Landschaft von Melchior Fritsch (Wien) „Adlerjäger". — Wir fühlen uns verpflichtet, zu dem letzten Berichte noch die Erwähnung der wirksamen Aquarellarbeiten von Kopallik nachzutragen.

Vermischte Nachrichten.

Aus Metz wird der „Köln. Zeitg" geschrieben: „Die Arbeiten zur Wiederherstellung des am 7. Mai 1877 bei dem ersten Kaiserbesuch in Metz abgebrannten Daches der Kathedrale sind so weit gefördert, daß das aus Schmiede- und Walzeisen konstruirte Dachgerüst fertig aufgestellt ist und vor kurzem das Richtefest begangen werden konnte. Hierbei war in Vertretung des abwesenden Bezirkspräsidenten von Lothringen der Oberregierungsrat Hasse anwesend, sowie als Vertreter der Kirche Bischof Fleck mit dem Generalvicar Villeumier. Die Feier fand auf dem Dache der Kathedrale statt. Die Richtrede des Dombaumeisters R. Tornow schloß mit einem Hoch auf den deutschen Kaiser, in welches Gäste wie Bauleute entblößten Hauptes einstimmten. Nach einer Entgegnung des Vertreters der Regierung und Absingung zweier zu dem Feste verfaßten Gesänge schloß die einfache, in echt patriotischem Sinne gehaltene Feier, und die Bauleute zogen sich dann zum Richtschmaus nach dem Café français zurück; es ist dies jenes zwischen den Strebepfeilern an der Südseite eingebaute Café, welches seit einem halben Jahre nicht mehr in Betrieb ist und dessen Ankauf behufs Abbruch endlich der Regierung für den Preis von 40 000 Mk. gelungen ist. Die Eindeckungsarbeiten des neuen Daches, welches mit Kupferplatten auf Eichenbelattung erfolgt, ist etwa zu zwei Drittel fertig und bei einigermaßen guter Witterung dürfte das ganze Dach bis Mitte März fertig sein; die Ausführung der steinernen Giebel muß aber noch ausgesetzt werden, da auf Grund eines Vorgehens im Landesausschluß die Entwürfe einer nochmaligen Prüfung unterzogen und eine Begutachtung durch Architekten oder Korporationen herbeigeführt werden soll. Hierdurch werden die Schlußarbeiten leider in ganz unnötiger Weise verschleppt und in die Länge gezogen."

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin**, Sitzung vom 3. Januar 1882. Nach Wiederwahl des vorjährigen, aus den Herren Curtius, Schöne, Conze und Trendelenburg bestehenden Vorstandes und erfolgter Rechnungsablage durch den Schatzmeister legte der Vorsitzende folgende neu eingegangene Schriften vor: Atti dell' Accademia dei Lincei, seria 3; the journal of Hellenic studies; πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολ. ἑταιρίας 1880—1881; Westd. Zeitschr. für Gesch. u. Kunst, herausgegeben von Hettner und Lamprecht I, 1; Fabricius, de architectura graeca, commentationes epigraphicae; Overbeck, Künstlerinschrift und Datum der Aphrodite von Melos; Pervanoglu, le terme di Monfalcone; E. Pais Σαρδόνιος γέλως; ders., La Sardegna prima del dominio Romano; Gozzadini, note archeol. per una guida dell Appenino bolognese; ders., discorso nella sol. inaugur. del museo civico di Bologna; Perrot, hist. de l'art dans l'antiquité II, 11—20; Head, history of the coinage of Boeotia; Mau, Gesch. der dekorativen Wandmalerei in Pompeji; Lambros, zwei hellenische Reisende des 17. und 18. Jahrh.; Gebhard, Herakles und Amazone, Bronze aus Deutz; XXXV. Philolog. Vers. Stettin, arch. Sekt. — Darauf berichtete Herr Curtius über die Arbeiten der preußischen Offiziere, welche in diesem Winter im Dienste der Wissenschaft auf klassischem Boden thätig sind. Herr Hauptmann Steffen ist nach brieflichen Mitteilungen damit beschäftigt, die Umgegend von Mykenae im Maßstab von 1:12500 aufzunehmen und einen Plan der Burg (1:750) anzufertigen. Herr Hauptmann Steinmetz hat den Areopag neu vermessen und nimmt jetzt die Sektion von Attika auf, deren Mittelpunkt das seit kurzem berühmt gewordene Spata bildet, während Premierleutnant v. Hülsen den südlichen Hymettus aufnimmt, wo das Dorf Vari mit der bekannten Nymphengrotte liegt und die an Grabmälern reiche alte Straße nach Sunion entlang führte. — Herr Conze legte die Schrift des Herrn Wagnon, la frise de Pergame et le groupe du Laocoon (Genf 1881) vor; dieselbe beschäftigt sich namentlich mit der Vergleichung des Laokoon und des im Motiv der Hauptfigur dieser Gruppe so ähnlichen Giganten, des Gegners der Athena, im Altarfriese von Pergamon. Herr Wagnon neigt dazu, die Entstehung des Laokoon in Abhängigkeit von der entsprechenden Figur im Friese zu denken, vielleicht mit geringem Zeitunterschiede. Der Ref. hat schon früher erklärt, eine ähnliche Auffassung nicht abweisen zu können. Sodann gelangten zur Vorlage heliographische Abbildungen der Bronzefigur eines Dornausziehers, welche jetzt in den Besitz Baron Anselm von Rothschilds in Paris übergegangen ist. Es wurde betont, wie sie in naturalistischer Richtung dem jetzt im Britischen Museum befindlichen, ehemals Castellanischen Dornauszieher verwandt sei. Die vorgelegten Blätter wurden der Vermittelung des österreichischen Generalkonsuls in Paris, Herrn Walcher von Moltheim, verdankt. — Herr Robert machte aus Briefen des Herrn Dessau an Herrn Mommsen Mitteilungen über die Auffindung und die Schicksale des fälschlich für König Pyrrhus' Bildnis ausgegebenen Florentiner Kopfes und der kapitolinischen Replik desselben. In seinen Neapolitaner Kollektaneen erzählt Pirro Ligorio von der zu seiner Zeit stattgehabten Auffindung zweier Köpfe aus schwarzem Marmor auf dem Aventin, deren einer auf der rechten Schulter den Namen Euripides getragen habe; auf den anderen inschriftlosen habe ein Fälscher den Namen Homeros gesetzt. Letzterer ist zweifellos identisch mit dem Florentiner Kopfe, auf welchem die Inschrift Homeros, die vielleicht von einem geschickten Fälscher des 16. Jahrh. herrührt, zuerst von Mommsen gelesen ist. Das andere von Ligorio erwähnte Exemplar ist wohl in dem kapitolinischen Kopfe zu erkennen, der zwar keine Inschrift — eine Fälschung Ligorio's — trägt, aber wahrscheinlich aus dem Besitz der Familie Este stammt, in den nach Ligorio's eigener Angabe jener zuerst vom Kardinal Carpi angekaufte Kopf überging. Die Stiche des Kopfes mit der Inschrift bei Achilles Statius und Fulvius Ursinus sind höchst wahrscheinlich nach Ligorio's Zeichnung in den Kollektaneen angefertigt, wie auch andere Inschriften jener Publikationen zweifellos ligorianisch sind. Weiter teilte der Vortragende aus Zoega's Papieren eine Notiz über eine fragmentirte Replik des Albanischen Peirithoosreliefs mit, welche Matz im Louvre (hier Theseus fälschlich zu einer Athene ergänzt) wiedergefunden hat. Endlich legte er die Photographie eines in Smyrna befindlichen Reliefs vor, welches die Stimmzählung bei dem Gericht über Poseidons und Athena's Streit darstellt, eine Scene, die sich auf einem Relief (wahrscheinlich Sarkophagdeckel) der Villa Carpegna zu Rom wiederholt findet (Bull. 1870, p. 72.). — Herr Adler besprach die Marmorstütze unter dem rechten Arme der neugefundenen Parthenos in Athen. Nach seiner Ansicht bestand am Original die Stütze aus Holz und zwar mit elfenbeinfournirtem Schafte und Kapitäle und Basis aus getriebenen Goldblechen. Die Proportionen müssen daher viel schlanker gedacht werden, als die Marmortechnik dies an der Kopie gestattet hat. Die Basis ist attischer, das Kapitäl korinthischer Version; beide Bauglieder sind vorläufig die ältesten datirbaren ihrer Art. Nachdem der Vortragende die rasche plastische Entwickelung korinthischer Kapitälbildung an erhaltenen Beispielen von 445—330 vorgeführt, die wichtigsten, nach immer größerem Realismus strebenden Varietäten besprochen und die einfachste Formation an zwei Beispielen von Olympia und Delphi erläutert hatte, deutete er den inneren begrifflichen Zusammenhang mit den ältesten bekannten dorischen Kapitälen an und schloß mit dem Nachweise der schon jetzt erkennbaren innerlichen Verbindung der ältesten

korinthischen Schemata mit den Kalathos-Kapitälen der ägyptischen Baukunst. — Im Anschlusse an diese Ausführungen machte Herr Weil noch einige Beispiele namhaft, wo bei statuarischen Werken aus der Blütezeit der griechischen Kunst ähnliche Säulen als Stützen verwandt worden sind; so die auf Münzen von Smyrna dargestellte Statue der Aphrodite Stratonikis, und der thronende Zeus auf einer seltenen Tetradrachme Alexanders des Großen, wo die mit dem Adler ausgestattete vorgestreckte rechte Hand ebenfalls auf einer Säule ruht; auch in dieser Darstellung kann nur das Abbild eines großen statuarischen Werkes vorliegen. — Herr Lehfeldt hob hervor, daß außer der altorientalischen und vorgeschichtlich griechischen Bekleidung eines undauerhaften Stoffes mit Metallplatten und der Goldelfenbeintechnik noch eine dritte Art, die Umhüllung mit gebrannten Thonplatten, festzustellen sei, eine Vermittelung zwischen Holz- und Steinbau. Wie die Pithoi und Antefixe zeigen, sei die Technik des Brennens großer Thonplatten weit verbreitet gewesen und viele Bauformen, wie der dorische Echinus und die korinthischen und verwandten Kapitäle, die sich als Umhüllung eines Kernes darstellen, seien der Terrakottatechnik analog. Bestätigt werde dieses durch die im letzten Winckelmannsprogramme behandelten Terrakottaverkleidungen am Geison und Dach griechischer Bauwerke.

Rgt. **Münchener Kunstwerkstätten.** Seit Emil Adam, der sich unter seinem Vater, dem berühmten Tiermaler Benno Adam und seinem Oheim Franz Adam, dem noch berühmteren Schlachtenmaler, dann unter dem Belgier Portaels gebildet, selbständig zu schaffen begonnen, hat er nicht blos die Augen der Sportsmänner, sondern auch aller Kunstverständigen fort und fort in erhöhtem Maße auf sich gelenkt und haben ihm seine Beziehungen namentlich zum hohen österreichisch-ungarischen Adel mehr oder minder umfangreiche Aufträge eingetragen. So ist der hochgeschätzte Künstler auch gegenwärtig mit der Vollendung zweier Jagdbilder beschäftigt, welche eine hervorragende Stelle in dieser Kunstgattung einnehmen. Das erste und kleinere derselben hat zum Gegenstande die Hasenjagd, welche der Oberhofmarschall Graf Johann von Larisch seinem kaiserlichen Herrn Franz Josef zu Ehren während dessen Anwesenheit in Österreichisch-Schlesien im vorigen Jahre veranstaltete und an welcher sich außer dem hohen Gaste nur Mitglieder der gräflichen Familie Larisch beteiligten. Die Scenerie zeigt den Saum eines Laubwaldes, von dem die vom ältesten Sohne des Grafen geführte Jagd ihren Ausgang nimmt. Diesen folgt, den Mittelpunkt des Bildes bildend, der Kaiser, und ihm folgen die übrigen Teilnehmer an der Jagd, darunter die junge Schwiegertochter des Festgebers, die Tochter des Herzogs Ludwig in Bayern. Zu dem zweiten figurenreicheren Bilde gab Anlaß, daß der Graf Nadasdy die Aráder Jagden im Stuhlweißenburger Komitat Ungarns volle zehn Jahre in Pacht gehabt. Es ist ein Geschenk, das dem Grafen seine zahlreichen Gäste im Hinblick auf dieses Jubiläum zu verehren beschlossen. Das Gemälde zeigt als Mittelpunkt den Grafen Nadasdy auf seinem berühmten Jagdrenner Frolik, umgeben von seinen Familienangehörigen, darunter namentlich seine Töchter, die Gräfinnen Cziraky und Livia Zichy, im Ganzen dreißig Personen zu Pferd und zu Wagen, alle samt den Pferden und einer aus einem Viertelhundert bestehenden Jagdmeute nach dem Leben gemalt. Die koloristische Behandlung wurde dem Künstler noch dadurch namhaft erschwert, daß sämtliche Herren gleichfarbige, dunkelgrüne Röcke tragen. Gleichwohl macht das Bild koloristisch dieselbe günstige Wirkung wie in Bezug auf die Anordnung der Gruppen und deren Einfügung in die gleichfalls nach der Natur gemalte Landschaft mit dem in der Ferne aufblitzenden See und den stattlichen italienischen Pappeln am Fuße des schön geschwungenen Höhenzuges. — Unser trefflicher Philipp Roeth legt eben die letzte Hand an ein großes Bild, welches ich für die wertvollste seiner bisherigen Leistungen halten zu dürfen glaube. Nach Art der Werke der großen Landschafter des 17. Jahrhunderts in bedeutsamen Massen aufgebaut, zeigt es uns eine mächtige Baumgruppe, in tiefem Schatten sich in einem mit Seerosen bewachsenen Teiche spiegelnd, während auf einen dahinter liegenden Wiesenplan volles Sonnenlicht fällt und eine köstliche Luftperspektive den Blick des Beschauers zwischen zierlichen Laubbäumen in die Ferne zieht. Rinder, einzeln und in Gruppen, hier im Schatten, dort im Sonnenschein, bilden die wohlgewählte Staffage. — Heinr. Rasch vollendete dieser Tage ein köstliches Bildchen: „An der englischen Küste". Auf dem Dampfbootsteg erwartet eine elegante Gesellschaft, bestehend aus drei jungen Damen, einem Kinde und einer Dienerin, den in der Ferne sichtbaren, auf das diesseitige Ufer zusteuernden Dampfer. Dicht am Steg hält ein Kahn mit zwei Schiffern, und am Ufer kommt ein Kärrner herbei, dessen Schiebkarren mit dem Reisegepäck der Damen beladen ist. Auf dem einen Gepäckstück kann ein scharfes Auge die Adresse „London" lesen. Über dem Ganzen liegt eine leuchtende Luft bei leicht bedecktem Himmel und giebt ihm eine ungemein heitere Stimmung.

Zeitschriften.

Deutsche Bauzeitung. No. 6—8.
Das Heidelberger Schloss und seine Wiederherstellung. — Haus der „Gesellschaft freiwilliger Armenfreunde" in Kiel, von H. Moldenschardt. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Katalog mehrerer Sammlungen von wertvollen Kupferstichen und Radirungen, worunter seltene Blätter in vorzüglichen Abdrücken, zwei gewählte kleine Kollektionen von D. Chodowiecki, G. F. Schmidt, historische Blätter, Ornamente etc., hierbei der Nachlass einer bekannten Künstlerin und des königl. Prof. H. C. Domschke. Versteigerung den 27. u. 28. Februar a. c. (667 Nummern.)

Inserate.

Königliche Akademie der schönen Künste zu Mailand.

Programm der Preisbewerbung.

Stiftung Mylius.

Sowohl die einheimischen als auch die fremden Maler werden aufgefordert, sich um den von dem wohlverdienten verstorbenen Ritter Emico Mylius ausgesetzten Preis zu bewerben, welcher im Jahre 1882 auf den nachstehenden Zweig der Malerei verwendet wird:

Historische Landschaft.

Gegenstand: „Aus einer Beschreibung des Romans ‚Die Verlobten' von Alessandro Manzoni zu entnehmen." Das Gemälde soll auf Leinwand in Öl gemalt und 0,85 m bei 1,20 m groß sein. Preis 800 Lire.

Tiermalerei.

(Bewerbung auf das Jahr 1880 bezüglich.)

Gegenstand: „Gruppe von Tieren, vom Gewitter überrascht". Das Gemälde soll auf Leinwand in Öl gemalt und 0,85 m bei 1,20 m groß sein. Preis 600 Lire.

Bestimmungen.

Die Werke der Bewerber müssen dem ökonomischen Inspektor der Akademie nicht später als um 4 Uhr Nachmittags am 30. Juni 1882 vorgelegt werden. Entschuldigungen wegen Überschreitung dieser Frist werden nicht angenommen. Die Akademie übernimmt nicht die Entnahme der Werke, wenngleich dieselben an sie adressirt sind, weder von den Eisenbahnämtern noch von den Zollämtern.

Jedes Werk muß mit einer Aufschrift versehen und von einem versiegelten Schreiben begleitet sein, welches außerhalb dieselbe Aufschrift trägt und innerhalb den Namen, Zunamen, das Vaterland und den Wohnort des Urhebers trägt.

Außer diesem Schreiben muß das Werk von einer Beschreibung begleitet sein, welche den gewählten Gegenstand, die Quelle, welcher derselbe entnommen wurde, wenn sie nicht im Programme enthalten ist, angiebt, und in jedem Falle den Gedanken des Urhebers erklärt, damit durch Vergleich mit der Darstellung die Absichten desselben beurteilt werden können.

Die Akademie ist ermächtigt, diejenigen Werke von der Bewerbung auszuschließen und ihre Aufstellung zu verweigern, welche aus Gründen der Kunst oder des gesellschaftlichen Anstandes dem Publikum nicht vorgestellt werden können. Die Beschreibungen werden den Richtern mitgeteilt; die versiegelten Schreiben werden vom Sekretär verwahrt und nur diejenigen geöffnet, welche Aufschriften tragen, die den des Preises würdig erklärten Werken angehören. Alle übrigen werden zugleich mit den Werken sofort nach der auf die Beurteilung folgenden öffentlichen Ausstellung zurückgegeben.

Bei der Einsendung wird jedes nicht in gutem Zustande befundene Werk nicht angenommen. Die Rückgabe der nicht gekrönten Werke erfolgt durch den ökonomischen Inspektor, welcher von den Urhebern oder ihren Bevollmächtigten die von ihm beim Empfange ausgestellten einzelnen Quittungen einzieht. Wenn innerhalb dreier Monate die nicht gekrönten Werke von den Urhebern nicht zurückgenommen werden, so bürgt die Akademie nicht für ihre Erhaltung.

Die Beurteilung des künstlerischen Wertes geschieht durch außerordentliche Kommissionen mittelst begründeter und unterzeichneter Gutachten, dann wird sie der definitiven Genehmigung des akademischen Rats unterbreitet.

Aus allen zur Bewerbung eingehenden Werken wird eine öffentliche Ausstellung gebildet, während deren die Urteile gefällt und die Preise verteilt werden.

Die Werke, welche den Preis erlangen, werden Eigentum der Akademie und bei der Ausstellung durch einen Kranz und die Angabe des Namens und Vaterlandes des Urhebers ausgezeichnet.

Bücher-Einkauf.

Grössere und kleinere Bibliotheken, sowie einzelne gute Werke kaufe stets zu höchsten Preisen. — Meine Lagerkataloge liefere für 30 Pf. franco.

L. M. Glogau Sohn, (15)
Hamburg, 23, gr. Burstah.

Werke über Kunst,

Bibliotheken jeden Genre's u. einzelne gute Werke kaufen wir stets gegen Kasse. Antiqu. Cataloge uns. Bücherlagers gratis. (11)

S. Glogau & Co., Leipzig, Neumarkt 19.

Stoll & Bader

Antiquariat in Freiburg i. B.,
versenden auf Verlangen gratis und franco:

Katalog 33:

Incunabeln. Seltene Werke des 16. u. 17. Jahrhunderts. Wertvolle Werke aus dem Gebiete der Geschichte, Litteratur. 900 Nummern.

Katalog 45 (Litterarische Curiositäten und Seltenheiten) versendet gratis und franco

Caspar Haugg,
Antiquariat in Augsburg.

Nagler's Monogrammisten

(fünf Bände)

Preis Mark 90.—.

Der **sechste** Band (figürliche Monogramme, Nachträge und Generalregister) ist nahezu druckreif. (5)

G. Hirth's Verlag
in **München** und **Leipzig.**

Verlag von Ebner & Seubert
in Stuttgart.

Harless, E., Lehrbuch der plastischen Anatomie für akademische Anstalten und zum Selbstunterricht. Zweite Auflage. Herausgegeben und mit einem Anhang versehen von R. Hartmann. Mit 400 Holzschnitten, 25 lithograph. Tafeln u. vielen Tabellen. Lex.-8. broch. **M. 9.—**

Roth, Chr., Plastisch-anatomischer Atlas zum Studium des Modells u. der Antike. 24 Tafeln in Holzschn. und 10 Erklärungstafeln im Umriss. Mit Text. Fol. In Carton **M. 16.—**

Wiegmann, R., Grundzüge der Lehre von der Perspective. Zum Gebrauch für Maler u. Zeichenlehrer. Mit einem Atlas von 19 Tafeln. Zweite Aufl. 8. broch. **M. 3.60.**

Zum März d. J. verlege ich meine Buch- und Kunsthandlung aus dem über 50 Jahre innegehabten Geschäftslokal (Französische Str. 14/15) nach meinem eigenen Hause **Junkerstrasse No. 7,** und eröffne daselbst gleichzeitig einen mit vorzüglichem Oberlicht zweckentsprech. eingerichteten

Kunstsalon

für

permanente, periodisch wechselnde Ausstellung von Gemälden.

Künstler, wie Besitzer guter, zum Verkauf (resp. zur Ausstellung) bestimmter Gemälde werden zur Benutzung meines Salons hierdurch ergebenst eingeladen. — Frachtfreiheit und Verkaufsprovision nach Vereinbarung, Feuerversicherung geschieht meinerseits. Jede weitere Auskunft wird auf gefl. Anfrage sofort erteilt.

Bon's Buch- und Kunst-Handlung **Br. Gutzeit.**

Königsberg i. Ostpr. Januar 1882.

Die Verlobung ihrer Tochter Hedwig mit Herrn Dr. phil. Karl Heinemann, Oberlehrer am hiesigen Staatsgymnasium, beehren sich hiermit anzuzeigen

E. A. Seemann und Frau.

Hedwig Seemann
Dr. Karl Heinemann
e. f. a. V.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

23. Februar

Nr. 19.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Kunstpflege in Bayern.

Von Friedrich Pecht.

II.

Bekanntlich schrieb man nach 1866 und 1870 die glänzenden kriegerischen Erfolge der Deutschen, statt dem Genie einiger großen Männer, statt dem Patriotismus und der Disziplin der Masse, komischerweise allgemein dem Schulmeister zu. So glaubten denn Regierungen und Stände, ja die ganze Nation ihr Geld gar nicht besser als auf Vermehrung und luxuriöse Ausstattung der Unterrichtsanstalten verwenden zu können und ließen ganz außer acht, daß, wie Dumreicher in seinem vortrefflichen Essay über Unterrichtspolitik richtig bemerkt, die Qualität der Kultur nicht notwendig mit der Anzahl der höheren Unterricht genießenden Personen steigen müsse und daß eine Überfüllung der künstlerischen Berufsarten ihre Leistung darum noch lange nicht verbessere, besonders wenn man diese Künstler dann gar nicht mehr zu beschäftigen imstande sei. Daß in Deutschland die litterarische und gelehrte Bildung verbreiteter aber auch einseitiger ist als in jedem anderen Lande der Welt, hat uns vor der größten Barbarei in künstlerischen Dingen nicht schützen können. Wie man im Mittelalter nicht Klöster genug bauen zu können meinte, um sich den Himmel zu sichern, ohne daß sich die Sitten dadurch sonderlich gebessert hätten, so bilden wir uns jetzt ein, nicht Schulen genug errichten, sie nicht lange genug besuchen zu können, natürlich ohne daß wir die wahre Kultur dadurch entsprechend zu erhöhen imstande wären. Sonst müßte sich doch die Konsumtion von dem, um dessen Produktion man sich so entsetzliche Kosten macht, entsprechend steigern. Davon ist aber sehr wenig zu bemerken. Deutschland schreibt und druckt wohl die meisten Bücher, ist aber weit davon entfernt, auch mehr als andere Völker zu lesen, geschweige denn zu kaufen. Ebenso geht es mit allen Erzeugnissen der Kunst. Weil es der Fluch des ganzen bureaukratischen Systems ist, daß es im Laufe der Zeit sich Selbstzweck wird, so läuft alles nur auf eine Vergrößerung der Staatskrippe hinaus, an die sich dann jeder drängt. Während also für Akademien und Schulen Millionen verwendet werden, bleibt für Hervorrufung von Kunstwerken nichts mehr übrig, und der für sie ausgesetzte Fonds beträgt, wie wir gesehen, in Bayern die lumpige Summe von jährlich 43 860 Mark. Wir bauen eine Akademie für Millionen und können oder wollen nachher zu ihrer Ausstattung weder etwas malen noch meißeln lassen. Dafür erziehen wir eine Unzahl halber Talente, die der Kunst nichts nützen, aber ihrerseits alle Hebel in Bewegung setzen, um als Lehrer u. dergl. wieder an die Staatskrippe zu kommen.

Ebensowenig kann man behaupten, daß sich auf diese Weise die Güte der Kunstleistungen irgendwie gesteigert habe. Sie ist im Gegenteil, wenn mich nicht alles täuscht, in einer empfindlichen Abnahme begriffen. Es giebt wohl mehr, aber keineswegs bessere Künstler als früher, da ihnen, dank dem geschilderten System, fast niemals große Aufgaben zu teil werden. Außer den Bauten, die der König für sich aufführen läßt, die aber nach jener ersten schlimmen Erfahrung niemand zu sehen bekommt und bei denen also die Künstler den höchsten Sporn, den des Ruhmes, entbehren müssen,

werden in ganz Bayern gegenwärtig, so viel mir bekannt, gar keine monumentalen Malereien ausgeführt, abgesehen von ein paar Bildern für die Rathäuser in Kempten und Landshut. Die Kirche aber ist entschieden kunstfeindlich, sie befriedigt ihre Bedürfnisse in der Mayerschen Kunst- oder vielmehr Fabrikanstalt. Der Skulptur fallen unter diesen Umständen nur ab und zu ein paar Aufträge auf Grabmonumente oder Büsten zu, die Malerei aber ist auf die Schilderung unseres Volkslebens angewiesen und arbeitet meist für den Export. Nur in der Architektur, die neben privaten Luxusbauten, neben Cafés und Gasthäusern, doch auch Kasernen, Postämter, Bahnhöfe und besonders Schulen zu errichten hat, dabei aber leider meistens auf die Beihilfe ihrer Schwesterkünste verzichten muß, herrscht Leben und Bewegung; daneben blüht denn auch das Kunstgewerbe auf, da es von der neu erwachten Neigung zu einem edlen Wohnungsluxus getragen wird.

Aber auch auf kunstgewerblichem Gebiete fügt uns die bureaukratische Behandlung aller Kunstfragen die empfindlichsten Nachteile zu. So wird die demnächst stattfindende bayerische Landesausstellung nicht in der Landeshauptstadt München abgehalten, woselbst bisher dank der glücklichen Lage und dem Nimbus, den München als Kunststadt hat, alle Ausstellungen ein ebenso glänzendes finanzielles wie ein die Talente aneiferndes Resultat ergeben haben. Man verlegte sie vielmehr nach Nürnberg, wo fast alle Bedingungen zum Gelingen einer solchen Unternehmung fehlen, wo man überdies das Gebäude, welches man in München schon fertig dastehen hat, mit Aufwendung ungeheurer Summen erst errichten mußte, und wo die Ausstellung voraussichtlich nicht den vierten Teil der Besucher, nicht den zehnten der Käufer finden wird, die ihr in dem heitern München unfehlbar zugeströmt wären. Diese nationalökonomische Ungeheuerlichkeit verdanken wir der Mißgunst, mit welcher unsere Kammerhelden auf München zu blicken pflegen.

Was würden wohl die Franzosen sagen, wenn ihre Regierung, um den dortigen Intransigenten zu schmeicheln, etwa eine Weltausstellung nach Lyon statt nach Paris verlegen wollte? Herr von Pfeuffer hat das indes bei uns fertig gebracht und ist dann auch richtig dadurch belohnt worden, daß dieselben Nürnberger zum Dank sozial-demokratisch, die Münchener aber ultramontan gewählt und veranlaßt haben, daß er von seinem Posten abtreten mußte.

Eine gründliche Besserung unserer zerfahrenen Kunstzustände ist offenbar erst zu hoffen, wenn die Nation selber den Schulmeisterzopf endlich mit dem bureaukratischen zugleich abschneiden lernt. Das dürfte aber nicht ohne die heftigsten Erschütterungen abgehen, die wir denn doch lieber nicht wünschen, sondern zu vermeiden suchen sollten. Einstweilen sind wir ja noch gar nicht einmal am Ende dieser falschen Richtung.

So lange die Pflege der Kunst und Kunstindustrie nur eine Nebenbeschäftigung verschiedener Ministerien bleibt, die demzufolge von Beamten besorgt wird, welche sich vorher vielleicht nicht im mindesten um beide bekümmert haben, weder Interesse für sie noch Verständnis für ihre Aufgaben besitzen, sehe ich nicht ein, wie das je besser werden soll. Selbst wenn einmal, wie dies bei unserem Kultusministerium wenigstens der Fall ist, sich ein Referent findet, der Liebe zur Kunst und Einsicht in ihr Wesen besitzt und sich bemüht, nach und nach auch die durchaus notwendige Personalkenntnis zu erwerben, so ist er in der Regel mit anderen Dingen zu sehr überbürdet, hängt mit seinen Vorschlägen zu sehr von dem mit ganz anderen Angelegenheiten und anderen Interessen beschäftigten Minister und dieser wieder zu sehr von den Ständen ab, als daß der gute Wille zur That werden könnte. Die Stände aber sind in ihrer Majorität stets geneigt, dem Minister, nur um ihn zu Falle zu bringen, alle Mittel zu verweigern, selbst wenn die höchsten Interessen des Landes dabei aufs empfindlichste verletzt werden. Um dem nun auszuweichen, verlangt der Minister lieber gleich gar nichts, und so fällt denn der Kunst die angenehme Rolle des Prügeljungen zu, der regelmäßig für die Sünden anderer büßen muß.

Dieser trostlose Zustand wird voraussichtlich so lange bestehen bleiben, als man nicht, wie es eben jetzt in Frankreich geschehen, die Kunstangelegenheiten von den übrigen Zweigen des Kultusministeriums abtrennt und einem eigenen, in künstlerischen Dingen gründlich erfahrenen Generaldirektor überweist. Diesem könnte man, um vor Willkürlichkeiten sicher zu sein, die Vorstände der verschiedenen Kunstanstalten sowie sonstige Notabilitäten unter Künstlern, Kunstgelehrten und Kennern als beratendes Kollegium an die Seite setzen. Ein solcher Direktor könnte dann auch als eine politisch vollkommen neutrale Person die künstlerischen Interessen vor den Ständen wirksamer verfechten, als es jetzt der Fall ist, wo sie verschiedenen Ministerien unterstellt sind, so daß von einer konsequenten und einheitlichen Vertretung gar keine Rede sein kann, man vielmehr sehr froh sein muß, wenn nicht der eine Minister das gerade Gegenteil von dem thut, was der andere für nützlich hält.

Eine Reform in diesem Sinne anzubahnen, ist die höchste Zeit, wenn Bayern die tonangebende Rolle, die es eine Zeitlang im deutschen Kunstleben behauptet hat und die seinen Stolz ausmachte, nicht bald anderen Staaten abtreten soll, bei denen die natürlichen Bedingungen für ein gesundes Kunstleben zwar minder günstig liegen, deren Regiernngen und Volksvertreter

aber mit der besten Einsicht auch den guten Willen zur Förderung des Kunstsinnes und zur Pflege des Talents besitzen.

Nekrologe.

Charles Blanc †. Am 17. Januar starb zu Paris an den Folgen einer langwierigen Krankheit, im Verlaufe deren sich eine gefährliche Operation nötig gemacht hatte, die eine Blutzersetzung nach sich zog, Charles Blanc, einer der ausgezeichnetsten Kunstschriftsteller und Kritiker des heutigen Frankreichs. Er war als der jüngere von zwei Brüdern — der ältere ist der bekannte Sozialist und Geschichtsschreiber Louis Blanc — am 13. Nov. 1813 zu Castres im Departement Tarn geboren, wohin sich sein Vater, der unter Joseph Bonaparte eine Stelle in der Finanzverwaltung zu Madrid bekleidete, nach dem Zusammenbrechen der napoleonischen Herrschaft zurückgezogen hatte. Nach einer, wie es scheint, nicht eben methodischen Schulbildung — denn keiner der beiden Brüder hatte einen akademischen Grad oder ein Diplom zu erlangen vermocht — suchten beide ihr Glück in Paris, wohin sie um das Jahr 1832 gingen. Hier wandte sich Charles Blanc einem Berufe zu, der ihm zunächst sein tägliches Brod sichern sollte, und trat in das Atelier des seinerzeit berühmten Kupferstechers Calamatta ein, wo er sich ohne besondere Neigung, aber nicht ohne Talent seinem neuen Beruf hingab, als Zeugen dessen uns aus jener Epoche eine Radirung nach Rembrandts Janus Lutma, ein Stich nach einem Porträt Guizots von Paul Delaroche (veröffentlicht in der Histoire de dix ans seines Bruders Louis), sodann ein Porträt Rembrandts (später in der Gaz. des beaux-arts veröffentlicht) und einige Stiche nach zeitgenössischen Berühmtheiten (Dr. Broussais und Duval) erhalten sind. Zugleich versuchte er sich in journalistischen Arbeiten, wozu ihm sein Bruder, der sich ganz der Politik in die Arme geworfen hatte, die Wege bahnte. So erschien denn auch seine erste größere kritische Leistung, eine Besprechung des „Salon", in dem von diesem redigirten Journal Le bon sens, und andere künstlerische Beiträge in den Blättern: Revue du progrès, Courrier français und L'Artiste. Um das Jahr 1840 ward er für einige Zeit der Kunst ganz untreu und redigirte in der Provinz einige Blätter, verließ jedoch bald diese Beschäftigung, welche weder seinem Geschmacke noch seinem Talente zusagte, um, nach Paris zurückgekehrt, sich neben kunstkritischen Tagesarbeiten den Vorbereitungen zur Herausgabe einer „Geschichte der französischen Malerei im 19. Jahrhundert" zu widmen (seit 1845). Das Erscheinen dieses Werkes wurde jedoch durch den Ausbruch der Revolution von 1848 nach Ausgabe des ersten Bandes unterbrochen, indem der Verfasser, der sich durch seine publizistische Thätigkeit bereits ein bedeutendes Ansehen errungen hatte, auf die Stelle eines Direktors der schönen Künste berufen wurde, die er auch bis zur Errichtung des Kaiserreichs inne behielt (1848—52). Obwohl ihm hier anfangs manches gegen seine Person gerichtete Vorurteil entgegenstand, so wußte er sich doch bald eine achtunggebietende Stellung zu verschaffen. Dies erreichte er namentlich durch sein mannhaftes und von den besten Erfolgen begleitetes Eintreten für die künstlerischen Interessen, die er als Regierungskommissar im gesetzgebenden Körper zu vertreten hatte, wie er sich denn auch durch sein bereitwilliges Entgegenkommen in der Kunstwelt wie im Schoße der von ihm geleiteten Verwaltung beliebt zu machen wußte.

Das Kaiserreich machte seiner amtlichen Thätigkeit ein Ende, doch nur um ihn seinem eigentlichen Berufe wiederzugeben. Im Verein mit einigen bekannten Kunstschriftstellern, wie W. Burger, P. Mantz, Philarète Chasles, Michiels u. a. setzte er nun einen schon lange gehegten Plan ins Werk, indem er mit Unterstützung der Regierung die Publikation seiner Histoire des Peintres (Paris, Renouard, 1849 ff.) begann, deren Herausgabe er in den nächsten 30 Jahren den größten Teil seiner Zeit widmete. Diese groß angelegte Geschichte der Malerei aller Schulen und Zeiten in Form von Biographien, in der die Monographien der Künstler der holländischen und französischen Schulen aus der Feder Blancs flossen, erfüllte jedoch, eben wegen der Ausdehnung und Kostspieligkeit, die sie im Laufe der Veröffentlichung annahm, den von Blanc beabsichtigten Zweck der Popularisirung kunstgeschichtlicher Kenntnis nur in unvollkommener Weise, weshalb er sich denn auch zu einer Abbreviatur derselben entschloß. Er hatte die Freude, sein Werk in dieser dem Verständnisse und den Börsen weiterer Kreise zugänglicheren Form kurz vor seinem Tode noch erscheinen zu sehen (Paris, Renouard, 1880, 4 Bde. 200 Fr.). Neben dieser Hauptarbeit beschäftigte ihn in dem genannten Zeitraume der Text zu einer photographischen Wiedergabe der Radirungen Rembrandts (L'Oeuvre de Rembrandt, 1853, 4. Aufl. 1873 ff.). Sodann schrieb er Berichte über die Kunstausstellung zu Manchester (Trésors d'art de l'Exposition de Manchester 1857), sowie über eine italienische Reise (De Paris à Venise, 1857), endlich ein für Sammler und Liebhaberkreise berechnetes Nachschlagewerk (Le trésor de la curiosité, 1857, 2 Bde.). Ein weiteres Verdienst erwarb er sich durch die im Jahre 1858 unternommene Gründung der Gazette des Beaux-Arts, welche sich unter seiner Leitung bald zum angesehensten und verbreitetsten der Fachblätter erhob, und der er auch, nachdem sie in den Besitz Emile Galichons übergegangen war, als Mitarbeiter fernerhin treu blieb. In ihr veröffentlichte er, ehe sie in Buchform erschienen, seine Studien über Ingres (Ingres, sa vie et ses ouvrages, 1870), seine Grammaire des arts du dessin (1867) und Grammaire des arts décoratifs (1876), die erstere eine praktische Ästhetik der bildenden Künste, die letztere eine solche der Kunstgewerbe, beides Werke, in denen er mit der ihm eigenen Klarheit und Eleganz der Form einen bis dahin kaum behandelten Gegenstand der Auffassung und dem Verständnisse weiterer Kreise nahezubringen, ihn im besten Sinne des Wortes zu popularisiren wußte. In den Spalten des Temps publizirte er, vor seinem Erscheinen in Buchform, seine Berichte über eine Orientreise (Voyage de la Haute Égypte, 1876), eine Reihe Besprechungen des Salons unter dem Titel Les artistes de mon temps (1876) und eine kritische Revue der Kunst auf der letzten Pariser Ausstellung (Les Beaux Arts à l'Exposition de 1878). Auch seine letzte, durch den Tod unter-

brochene Studie: Une excursion en Italie à la recherche des précurseurs war in der letzten Zeit in diesem Blatte erschienen.

Im Jahre 1870 trat er in der schon 1848 von ihm bekleideten Stellung nochmals auf kurze Zeit an die Spitze der Kunstangelegenheiten seines Vaterlandes. Während seiner diesmaligen Amtsthätigkeit war es insbesondere der auch von dem damaligen Präsidenten Thiers als Lieblingswunsch genährte Gedanke der Errichtung eines Museums von Kopien der vortrefflichsten Gemälde aller Epochen, dessen Realisirung er sich mit allem Eifer angelegen sein ließ. Leider machte der Sturz Thiers' auch seiner Thätigkeit nur zu bald ein Ende, und mit seinem Falle ward der erwähnte Lieblingswunsch seiner Verwirklichung entrückt, indem die schon gesammelten Kopien von seinem Nachfolger in den Provinzialmuseen von ganz Frankreich zerstreut wurden.

An äußeren Ehren und an Anerkennung hat es dem Verblichenen nicht gefehlt. Seit 1868 Mitglied der Académie des Beaux-Arts, 1872 Ritter der Ehrenlegion, wurde er 1876 durch die Aufnahme in die Académie française besonders ausgezeichnet, und 1878 wurde eigens für ihn eine Professur der Ästhetik und Kunstgeschichte am Collège de France errichtet. Selbst das Schicksal schien mit der Anerkennung seiner Verdienste durch seine Mitbürger zu wetteifern, indem ihm noch kurz vor seiner Erkrankung die Präsidentenwürde der französischen Akademie für die Session des Jahres 1882 durchs Los zufiel, so daß sein Leichenbegängnis, dieser Würde entsprechend, am 20. Januar vom Palast des Instituts aus mit größtem Pomp stattfand.

C. v. F.

Todesfälle.

Der holländische Genremaler Hugo Bakker-Korff, geboren 1824 im Haag, ist am 28. Januar in Leiden gestorben.

In Düsseldorf ist am 27. Januar 1882 der Maler August Lüttmann aus Hamburg im Alter von 52 Jahren gestorben.

Francesco Hayez, der Nestor der italienischen Maler, geboren am 10. Februar 1791 in Venedig, ist in Mailand am 11. Februar gestorben.

Kunstlitteratur.

Die St. Paulskirche zu Worms, ihr Bau und ihre Geschichte von Friedrich Schneider. (Festgabe zur Eröffnung des Paulusmuseums zu Worms, 9. Okt. 1881.) 42 S. u. 14 Taf. 4.

Wie in so vielen deutschen Städten, hat sich in neuester Zeit auch zu Worms ein „Verein zur Pflege der Lokalgeschichte und Erhaltung der Denkmäler des Altertums" gebildet. Für den letztgenannten Zweck wurde ein Museum begründet und fand seine Heimat in der alten, seit längerer Zeit dem Gottesdienste entzogenen Pauluskirche, die, im Anfang des 11. Jahrhunderts gegründet, mit den augenfälligen Spuren ihrer verschiedenen, oft tragischen Schicksale sich bis heute erhalten hat und sonach selber das erste und Hauptkleinod des Museums bildet. Die Eröffnung des Museums war die Veranlassung zu der vorliegenden Schrift. Dieselbe giebt trotz der spärlich fließenden Quellen eine zusammenhängende Geschichte und ebenso eine sehr anschauliche Beschreibung der hochinteressanten Kirche. Die vierzehn vortrefflichen Tafeln bringen alles Wünschenswerte zum Verständnis. Der warme, gehobene Ton des Textes, wie die ungemein prachtvolle Ausstattung charakterisiren die Schrift als Festschrift; aber sie ist mehr als dies, sie darf mit vollem Recht als eine erschöpfende Monographie über eines der interessantesten Baudenkmale des Mittelrheins bezeichnet werden. Die urkundlichen Beilagen u. s. w. können ihren Wert nur erhöhen. Wir machen daher auf die Schrift alle aufmerksam, welche — und wer sollte das nicht — mit uns nicht ohne grimmen Schmerz an die furchtbaren Geschicke der alten Nibelungenstadt denken, der die Stürme des 17. und 18. Jahrhunderts nur wenige von ihren mittelalterlichen Herrlichkeiten übrig gelassen haben. Mit einem eigenen Wort ist noch einmal auf die Ausstattung zurückzukommen, die der Firma C. Wallau in Mainz alle Ehre macht. Wir dürfen dies um so weniger unterlassen, als, wie bekannt, die Hand des Verfassers auch überall dabei im Spiele ist, wo es sich darum handelt, Gutenbergs Kunst namentlich an ihrem Geburtsorte wieder in stilgerechte Bahnen zu leiten.

v. L.

Rgt. **Friedrich Gärtners Nachlaß.** Ein volles Menschenalter nach Hingang Friedrich von Gärtners hat ein Verehrer desselben, der königl. bayerische Verkehrsbeamte Hans Moninger, mit unermüdlichem Eifer und großen Geldopfern den artistischen Nachlaß des Künstlers, der auf die Neugestaltung Münchens einen so durchgreifenden Einfluß gewonnen hatte, gesammelt und systematisch geordnet. Die Sammlung besteht aus 1762 Zeichnungen, Aquarellen, Studien, 68 Lithographien, 6 Radirungen, 335 Schriftstücken, 1 Bronzestatuette, 1 Büste und 1 Totenmaske, in Summa 2174 Nummern. Dieselben rühren teils von des berühmten Künstlers eigener Hand her, teils entstanden sie in dessen Auftrag, teils endlich stehen sie in unmittelbarem Bezuge auf ihn und seine Werke. Da sind z. B. alle Originalentwürfe zu Gärtners sämtlichen Bauten in München, Kissingen, Aschaffenburg, Heilsbronn, Kelheim, Ludwigshöhe, Athen ꝛc. An diese für die Kunstgeschichte wichtige Sammlung reiht sich eine zweite aus 602 Zeichnungen, Plänen, Studien ꝛc. und 63 Lithographien, im Ganzen aus 665 Nummern bestehende, welche von Gärtners Vater, dem königl. bayerischen Hofbauintendanten Andreas Gärtner, dann von Friedr. v. Gärtners namhafteren Schülern Math. Berger, Fr. X. Beischlag, Ant. v. Braunmühl, Eduard und Friedr. Bürklein, Lorenz Hoffmann, Karl Friedr. Klumpp, Karl Leimbach, Johann Moninger, Anton Mühe und Georg Frhrn. v. Stengel herrühren. Diese 2839 Nummern umfassende Sammlung füllt eine empfindliche Lücke der berühmten Maillingerischen Sammlung aus, welche auffälligerweise in Bezug auf Gärtner gar nichts enthält. G. Moninger hat den Katalog der Sammlung unter dem Titel „Friedr. v. Gärtners Originalpläne und Studien ꝛc." im Selbstverlage herausgegeben. Das sauber ausgestattete Büchlein bringt außerdem ein radirtes Porträt des Künstlers (von A. Schultheiß), und eine Biographie desselben (von C. A. Regnet), seines Vaters und seiner oben genannten Schüler.

Konkurrenzen.

o. **In Bezug auf die Konkurrenz für das neue Reichstagsgebäude** erfährt das „Centralbl. d. Bauverw." von zuständiger Seite, daß an der Wettbewerbung nicht nur diejenigen Architekten teilnehmen können, welche Angehörige des Deutschen Reiches sind, sondern auch die im deutschredenden Auslande — in Deutsch-Österreich und der deutschen Schweiz — lebenden Künstler deutscher Zunge.

o. **Die diesjährige Preisbewerbung bei der königlichen Akademie der Künste zu Berlin um den großen Staatspreis** ist für das Fach der Geschichtsmalerei bestimmt. Um zur Konkurrenz zugelassen zu werden, hat der Bewerber ein curriculum vitae, aus welchem der Gang seiner künstlerischen Ausbildung ersichtlich ist, einzusenden und gleichzeitig durch Atteste nachzuweisen: a. daß er ein Preuße ist und den akademischen Lehrgang auf einer der königlich preußischen Kunstakademien oder dem Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. absolvirt, b. daß er das 30. Lebensjahr nicht überschritten hat. Die Anmeldungen zur Teilnahme müssen schriftlich bis Mittwoch, den 1. März dieses Jahres, Abends 6 Uhr, bei dem Senat der königlichen Akademie der Künste eingegangen sein. Die Prüfungsarbeiten beginnen am Montag, den 27. März d. J., Morgens um 8 Uhr. Die Hauptaufgabe wird am Montag, den 3. April d. J., erteilt, und die im Akademiegebäude auszuführenden Gemälde müssen spätestens am Mittwoch, den 12. Juli d. J., Abends 6 Uhr,

dem Inspektor der königlichen Akademie der Künste übergeben werden. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. August dieses Jahres. Der Preis besteht in einem Stipendium zu einer Studienreise nach Italien auf zwei hintereinander folgende Jahre, für jedes im Betrage von 3000 Mark, und außerdem in einer Entschädigung von 600 Mark für die Kosten der Hin- und Rückreise.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin** hat am 15. Februar seine achte Ausstellung in der Kunstakademie eröffnet. Dieselbe zerfällt in drei Abteilungen. Die erste umfaßt die Arbeiten der Zöglinge der vom Verein gegründeten Zeichenschule, die zweite die Werke der Künstlerinnen, die dritte die der Kunstfreundinnen, in welcher letzteren auch die Prinzessin Friedrich Karl von Preußen durch eine poetische, tief empfundene Mondscheinlandschaft vertreten ist, die sowohl in der Technik als auch in der Komposition über das Maß des gewöhnlichen Dilettantismus weit hinausgeht. Die Leistungen der Zeichenschule haben sich in den letzten Jahren wesentlich gehoben, einerseits durch die Einrichtung einer Klasse für Blumenmalerei, die unter der Leitung des Malers Grönland das Stillleben kultivirt, andererseits durch die Gründung einer Kostümklasse, in welcher ganze Figuren aus dem täglichen Leben oder in Phantasiekostümen unter Maler Jakob, einem nach flotter realistischer Wirkung strebenden Künstler, aquarellirt werden. Die Klasse für landschaftliches Zeichnen steht nach wie vor unter der Leitung des Prof. C. Scherres. In der Ausstellung der Künstlerinnen giebt sich von neuem die Thatsache kund, daß die Damen in erster Linie für die Nachbildung der toten Natur qualifizirt sind. Mit freudigen Erstaunen sehen wir, daß sich hier eine Technik entwickelt hat, der nicht nur nichts Unzulängliches und Unvollkommenes mehr anhaftet, sondern die sogar auf das Prädikat glänzend und gediegen Anspruch machen darf. Außer Hermine von Preuschen, die auch auf den akademischen Ausstellungen durch die romantische Farbenpracht ihrer phantastischen Kompositionen die meisten ihrer männlichen Rivalen ausgestochen hat, sind zu nennen Frau Helene Büchmann, Helene von Fischer, Johanna Kawerau, Julie von der Lage, Hildegard Lehnert, Klara Lobedan, J. Marggraff, Marie Sturm. Die Damen beschränken sich längst nicht mehr auf die Region der Blumen und Früchte. Die Freude an buntem oder „stilvollem" Zimmerschmuck hat auch auf das Gebiet des Stilllebens ihren Einfluß geübt, und so sieht man die prächtigsten Seiden-, Sammet- und Atlasstoffe, Vasen, Kannen und Krüge aus jeglicher Art von Metall, Porzellane, ja sogar Waffen und Armaturstücke bis zur Täuschung nachgebildet und mit feinem Sinn für malerische Wirkung zu blendenden Kompositionen vereinigt. Es ist fast unerklärlich, wenn man sieht, daß Malerinnen, die auf jenem Gebiete eine glänzende, völlig einwandsfreie Technik zeigen, plötzlich ganz und gar verlassen sind, sobald sie sich an Porträts, Genrebilder und selbst an Landschaften wagen. Wenn man von den Landschaften und Architekturstücken der hochbegabten Frau Begas-Parmentier absieht, die unter den Künstlerinnen eine ganz exceptionelle Stellung einnimmt, so findet sich keine weitere Landschaft, die über einen zahmen, gemütlichen Dilettantismus hinausginge. Wir bemerken dabei freilich, daß wir unserer Beurteilung nicht den Maßstab der Galanterie, sondern den einer strengen Kritik zu Grunde legen. Unter den Porträts ist ein männliches von Klara Heinke das beste, während von den Genrebildern eine blinde Märchenerzählerin von Agathe Röstel in München durch eingehende Charakteristik am meisten fesselt.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** In den letzten Wochenausstellungen war R. S. Zimmermann durch drei in Komposition, Charakteristik und Farbe gleich vortreffliche Bilder vertreten, von denen zwei ihren Stoff der Kunstpflege in den Klöstern entnehmen. Das erste zeigt uns einen jungen Mönch, der das Geschäft eines Faßmalers betreibt und mit begeistertem Blick an einer hölzernen Marienstatue schafft, während ein anderer sich als Bildschnitzer thätig erweist und wieder andere dem ersteren bei der Arbeit zusehen. Im zweiten Bilde sehen wir Vorbereitungen zu einem Quartett treffen und das dritte führt uns in ein Dorfwirtshaus, in welchem ein junger Italiener mit seinem Leierkasten unter den Gästen sehr gemischte Empfindungen hervorruft. Die Technik ist, wie bei R. S. Zimmermann immer, eine höchst solide. Sein Sohn Ernst Zimmermann brachte einen Wildprethändler und eine Fischhändlerin als „Geschäftsfreunde" und einen Studienkopf, alles in Lebensgröße. Der Schwerpunkt liegt dort wie hier in der prächtigen Farbe und energischen Malerei; im Maßstabe hat der Künstler sich einigermaßen vergriffen; derselbe ist zu groß im Verhältnis zu der Bedeutung der Gegenstände. Weit gemütlicher sprechen uns Adolf Lübens „Sei wieder gut!" und „Politiker" an. Weiß der liebe Himmel, wasder arme Jägerbursche verschuldet hat, seine Liebste hat den Strauß aus Edelweiß und Almenrausch, den er ihr mitgebracht, verschmäht; er liegt unbeachtet auf der Diele. Sie birgt ihr Gesicht in der Rechten, während er ihre Linke mit beiden Händen festhält und sie mit Bitten bestürmt. Die „Politiker" andererseits sind über irgend einen Zeitungsartikel aneinander geraten, und der Streit brennt lichterloh. Zwischen den beiden Akteurs sitzt mit unsäglich einfältigem Gesichte ein Bäuerlein als eifriger Zuhörer, aber zu bescheiden, um sich an der Debatte zu beteiligen. Im Hintergrunde freuen sich ein junger Bursche und das Schenkmädchen des komischen Haders. Jedes neue Bild Lübens bezeichnet einen neuen Fortschritt des wackeren Künstlers. — Im Gebiete der Architekturmalerei begegneten wir nach langer Zeit wieder einem altbewährten Meister: Emil Kirchner mit einem prächtigen „Dom in Trient mit dem Neptunsbrunnen" und einer Partie von Murano mit S. Michele in den Lagunen von Venedig. Das erste Bild gab dem berühmten Künstler Gelegenheit, seine Meisterschaft in der Verbindung der landschaftlichen Natur mit der Architektur zu bewähren, während wir im zweiten die köstliche Wiedergabe jenes wunderbaren Lichtzaubers bewundern, der über den Lagunen Venedigs liegt. — Cogen in Brüssel sendete ein figurenreiches Bild aus dem Leben der Fischer an der flandrischen Küste, „Der Anteil der Armen", am Fischzuge nämlich. Scenerie und Figuren sind von überzeugender Wahrheit. Dem Stoffe nach damit verwandt erscheint Sindings „Norwegischer Fischerhafen", ein Werk ersten Ranges, in welchem sich echt poetische Anschauung mit überraschender Naturwahrheit und brillanter Technik vereinigen. Der Sonnenuntergang auf beschneiten Bergen ist kaum je einmal mit so fesselnder Wirkung und zugleich mit so bescheidenen Mitteln dargestellt worden. Von Prof. Gabl sah man eine figurenreiche Scene „Im Bräuhaus". Wir wollen mit dem Maler nicht darüber rechten, daß er ein so feines Farbengefühl an eine Gesellschaft von Bräuknechten und Dienstmädchen aller Kategorien verschwendet hat, denn sie sind im allgemeinen trefflich charakterisirt, aber ich bedauere, daß er die Mehrzahl der Figuren auf der rechten Seite seines umfangreichen Bildes nur ganz skizzenhaft angedeutet hat. Fr. A. Kaulbachs trefflich gemaltes Porträt einer eleganten Dame erschien den Meisten als eine ästhetische Verirrung, selbst in dem Falle, daß das Original so wunderbar-ätherisch gestaltet wäre, was niemand für möglich hält. Von außerordentlicher Klarheit ist Hennings figurenreiches Bild: „Wirtshaus zum goldenen Löwen"; ein fürstlicher Herr im Kostüme des 18. Jahrhunderts ist abgestiegen und plaudert herablassend mit Wirt und Wirtin, während auf der anderen Seite der Heerstraße sein rotröckiges Gefolge mit den ländlichen Schönen schäkert und weiterhin eine Gruppe Reiter sich mit einem Trunke Wein labt. Hennings ist bekanntlich ein Meister in der Darstellung des durch Bäume einfallenden Sonnenlichts und hat diese seine Meisterschaft auch hier wieder aufs glänzendste bewährt. Von Holmberg war neben einem durchgeistigten Frauenbildnis ein prächtiges „Stillleben" ausgestellt, das freilich in Anbetracht der Komposition Anlaß zu Bedenken gab. Es bestand nämlich aus einem Interieur mit einem großen, von Gläsern, Krügen 2c. besetzten Eichentische und einem Fenster, durch das man in eine nach Art der alten Holländer gemalte Landschaft hinaussah, wodurch sich eigentlich zwei voneinander getrennte Bilder ergaben. Vosberg schickte eine ebenfalls im Sinne der genannten Meister gedachte, mit feinster Empfindung ausgeführte kleine Landschaft ein, und Fräulein Viktorine Herwegen eine Anzahl vorzüglicher

Aquarelle aus Italien und Tirol. Bei dieser Gelegenheit mag auch noch einer anderen Dame erwähnt werden, nämlich, des Fräuleins Stromeyer in Karlsruhe, welche ein Blumenstück von bewundernswerter Meisterschaft des Machwerks eingesandt hatte. — Hermann Schneider brachte ein fein empfundenes humorvolles Bildchen aus dem Theaterleben: eine Dame vom Theater, vielleicht die Primadonna, hat sich unwohl melden lassen, und der Theaterarzt kommt, der Anzeige auf den Grund zu sehen. Trotz seinem ungläubigen Gesicht wird ihm schließlich nichts übrig bleiben, als der an Finessen offenbar reichen Dame ihren Willen zu thun. — Stauffer aus Bern, zur Zeit in Berlin und früher Schüler unseres trefflichen Zeichners Professor J. L. Raab, macht der Schule des letzteren durch ein lebensvolles Bildnis eines Berliner Bildhauers alle Ehre. Von Ludw. Meixner sahen wir zwei vortreffliche, durch und durch poetische Mondscheinbilder „Gebirgsdorf" und „Bei Venedig", und von Eduard Schleich jun. eine durch Feinheit des Tones sich auszeichnende herbstliche Abendlandschaft. Koerner bewies in seiner „Nillandschaft" und seinem „Markt zu Sohag in Oberägypten" feines Verständnis für südliche Formen und Farben, und in Fräulein Marie Mohnié lernten wir ein das Beste versprechendes junges Talent kennen, das sich — ein günstiges Zeichen für den Ernst seines Strebens — gleich beim ersten selbständigen Schaffen an lebensgroße Figuren gewagt hat. — Ferd. v. Miller jun., dem die wenig dankenswerte Aufgabe zugefallen war, das Standbild des kolumbischen Staatsmannes Mosquera für die Hauptstadt Bogota zu modelliren, hat sich dieses Auftrags, bei welchem er nicht blos mit der Unschönheit der Militäruniform, sondern auch mit manchen technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, in trefflicher Weise entledigt.

F. S. Im österreichischen Museum für Kunst und Industrie haben Professor Otto König und Professor Kühne mehrere recht gelungene Modellskizzen zur Ausstellung gebracht. Vielen Beifall erregt die ernst und würdig gedachte Skizze Königs für ein Monument zur Erinnerung an die Opfer des Ringtheaterbrandes, darstellend die drei Lebensalter, durch den Frieden im Tode vereinigt. Etwas dunkler in der Allegorie, jedoch frisch und kräftig komponirt sind desselben Künstlers Modellskizzen, welche die vier Teile der Symphonie (Allegro — Geständnis der Liebe, — Adagio, Scherzo und Finale — Schutz der Liebe —) darstellen. Von Professor Kühne befinden sich in der Halle eine ganze Reihe von gelungenen Modellskizzen und mehrere größere Arbeiten. Unter den letzteren ragen das anmutige „Blumenmädchen" und der graziöse „Flötenspieler" vorteilhaft hervor. Auch der „Vasenmaler" und der „Wasserträger" entbehren des Beifalls nicht.

M. **Hermine von Preuschen.** Aus Karlsruhe wird uns geschrieben: Im hiesigen Kunstverein bildet soeben den Hauptanziehungspunkt ein großes Stillleben Un destin rose der seit kurzem wieder hier im Hause des Dichters G. zu Putlitz weilenden jungen Künstlerin Hermine von Preuschen, die vor einigen Jahren hier unter der Leitung Ferdinand Kellers ihre Studien begonnen hatte. Die Dame hat ihre Zeit gut benutzt und gehört gegenwärtig unbedingt mit zu den ersten deutschen Malerinnen. Mit zwei Werken Evoë Bacche! vom letzten Pariser Salon und dem „Lager der Kleopatra" von der akademischen Ausstellung dieses Herbstes in Berlin befestigte sie ihren Ruf als Gründerin eines neuen Genres, des historischen Stilllebens. Eine reiche Phantasie und ein ganz bedeutendes koloristisches Talent unterstützen ihre eminente Technik. Studien in München, Berlin, Rom und Paris vervollständigten ihre künstlerische Bildung. Frl. v. Preuschen hat in Berlin bereits „Schule gemacht", und es ist nur zu wünschen, daß ihre bevorstehende Vermählung mit dem Schriftsteller Dr. Oswald Schmidt aus München sie ihrer Kunst nicht untreu werden lasse. Das uns gegenwärtig vor Augen gebrachte Bild Un destin rose wagt sich an das von Künstlern aller Zeiten mit Vorliebe behandelte Problem, die verschiedensten Rote zu farbenprächtigem Ganzen zu vereinen. Das ist ihr glänzend gelungen mit jener riesigen rotbraunen Renaissancevase mit großem Strauß rötlich dunkler Ilexblätter auf hellhalmfarbenem Grunde. Davor auf verschiedenartigst tief- und hellrotem Plüsch eine Fülle farbiger Rosen, dunkler Dornen Un destin rose. Etwas bizarr ist die Künstlerin freilich; so wird sie in ihren Flitterwochen einen Totentanz malen. Un destin rose ist für den diesjährigen „Salon" zu Paris bestimmt.

Vermischte Nachrichten.

Neue Werke Berliner Bildhauer. Die „Tägl. Rundsch." berichtet: Aus Albert Wolffs Atelier wird zur nächsten großen Kunstausstellung des Vereins Berliner Künstler eine Kolossalgruppe hervorgehen, die allgemeine Aufmerksamkeit erregen dürfte. Die Gruppe stellt eine Löwin im Kampfe mit einer Riesenschlange dar, welche die Jungen der Löwin angegriffen hat, und ist thatsächlich von großartiger Wirkung. Die Schlange hat das eine Junge umwunden, über diesem richtet sich das mächtige Tier empor, die rechte Tatze erhoben und eben im Begriff, mit mächtigem Schlage den Kopf der gehaßten Feindin, der ihr entgegenzüngelt, zu zermalmen. Die furchtbare Wut, gepaart mit dem bis zur Raserei gesteigerten Schmerz der Mutter, ist mit frappirender Wahrheit ausgeführt und fesselt so unwiderstehlich den Beschauer, daß die geschickte Gruppirung dieser kühn komponirten Scene im ersten Augenblick ganz übersehen wird. Die Gruppe ist erheblich überlebensgroß, und wie uns erzählt wird, soll der Künstler seit ca. 20 Jahren an der Skizze immer wieder geändert haben. In demselben Atelier befindet sich augenblicklich auch eine sehr hübliche Jagdgruppe des jungen Bildhauers Heidepriem. Dieselbe stellt einen Jäger, die schußbereite Flinte in der Rechten, dar, wie er soeben den Hund schweigend niederdrückt, um das in unmittelbarer Nähe befindliche, ihm bereits sichere Wild nicht zu verscheuchen. Der Moment hochgespannter Erwartung ist mit großem Geschick benutzt und ebenso ausgeführt. Von besonderem Interesse ist auch das Gipsmodell eines Knaben, das vollständig, d. h. in einzelnen Teilen um den lebenden Körper gegossen und dann zusammengestellt ist. Dasselbe dürfte sich für die Zeichenklasse sehr gut als Modell eignen.

o. **Das Graefe-Denkmal in Berlin,** welches der Bildhauer Siemering im Auftrage der Verehrer des verstorbenen Professors Albrecht von Graefe angefertigt hat und das an dem Charité-Gartengitter nahe der Luisenstraße errichtet ist, wurde kürzlich an die Vertreter des Magistrats seitens des Komités übergeben. Die Enthüllung des Denkmals, welches aus einer patinirten Bronzebildsäule Graefe's und einer zweiflügeligen, mit zwei bunten Thonreliefs geschmückten Mauernische besteht, findet jedoch erst an Graefe's Geburtstag, den 22. Juli d. J., statt. Bis dahin bleibt der Bauzaun um das Denkmal stehen.

Bei den Wandgemälden im Treppenhause der landwirtschaftlichen Hochschule zu Berlin handelt es sich für den Künstler, Maler H. Berger, um eine Darstellung des Ackerbaues, der Viehzucht, der Jagd und der Fischerei. Von diesen Bildern geht das erstgenannte, das einen Landmann, welcher mit Stieren das Feld beackert, darstellt, seiner Vollendung entgegen. Eine Harzlandschaft dürfte dem Künstler beim Entwerfen des Bildes vorgeschwebt haben. Über den quadratischen Feldern, welche diese Hauptbilder aufzunehmen bestimmt sind, gedenkt der Maler in kleineren Feldern Gruppen anzubringen, welche in der Grundidee sich den Hauptbildern anschließen; so über dem „Ackerbau" Ährenleserinnen und über diesen, in den kleinen Spitzbögen, Putten, welche den befruchtenden Regen versinnbildlichen sollen. Über dem Bilde der Viehzucht wird das kleinere Feld eine „Brunnenscene" (Tränke), wie sämtliche vier Bilder in diesen Feldern, von ornamentalem Schmuck umgeben, darstellen, während die Spitzbögen darüber die strahlende Sonne und kleine Putten mit Sonnenschirmen u. s. w. enthalten sollen. Das Feld über der „Jagd" wird eine „Heimkehr vom Jagen", und der Spitzbogen darüber eine Wind- und Sturmscene aufweisen. Über der „Fischerei" endlich soll das kleinere Bild „Ruhe am Strande" darstellen, während in den Spitzbögen ein Gewitter aufsteigt. Die vier Pfeiler werden durch allegorische Darstellungen der vier Jahreszeiten und die Decke durch ein Bild aus der luftigen Höhe, in welcher Vögel die Hauptrolle spielen, geschmückt werden. Die Beendigung dieser Arbeiten ist, der „Tägl. Rundsch." zufolge, vor dem Jahre 1884 nicht zu erwarten. (Berl. Börsenzeitg.)

Hans Makart arbeitet an einem Cyklus von Gemälden, welche den Speisesaal des Barons Kramer-Klett in München schmücken werden. Das erste Bild ist bereits vollendet. Es zeigt zwei weibliche Gestalten (in Empirekostüm), von denen die eine, auf einer Steinbank sitzend, dem kleinen Schwesterchen ein Vogelnest mit Jungen zeigt, während die andere ängstlich die Hand ausstreckt, um das Nest wieder an seinen Platz zurückzulegen. Die beiden Frauenköpfe sind vortrefflich gezeichnet, die Stellung des Kindes dagegen nicht ganz natürlich. Die landschaftliche Dekoration ist von großem koloristischen Reiz, und wenn einige Korrekturen in der Zeichnung nicht verabsäumt werden, darf dies Bild zu den besten Werken Makarts zählen. — Das zweite Bild des Cyklus ist kaum begonnen. Es wird eine Partie von Capri darstellen. Die Hauptfigur ist ein italienischer Fischerknabe, der zwei Frauen Früchte bietet. — Von großem Interesse ist das lebensgroße Porträt der Sarah Bernhardt, welches seiner Vollendung entgegengeht; wir sehen die Künstlerin in einfacher, graziöser Haltung, ihr Gesicht hat einen wehmütigen und dabei etwas matten Ausdruck. Das Kostüm bildet der gelbe Schlafrock aus „Frou-Frou". (Berl. Börsenzeitg.)

Rgt. **Aus der Zettlerischen Hofglasmalerei in München.** Die vor einigen Jahren erfolgte Aufhebung der königl. Glasmalanstalt durch die bayerische Staatsregierung fand nicht überall beifällige Aufnahme: man wies darauf hin, wie gerade diese Kunstanstalt wesentlich dazu beigetragen habe, den Ruhm Münchens in alle Welt zu tragen. Auch wir zweifelten, ob es je einer Privatunternehmung gelingen werde, sich zu derselben Höhe aufzuschwingen, auf welcher die vom Staate dotirte Anstalt gestanden. Freilich zeigten gewisse in der jüngsten Zeit aus dieser letzteren hervorgegangene Arbeiten kaum mehr eine Spur von den alten Traditionen, und es war nicht möglich zu übersehen, daß der neue Geist, welcher an der Münchener Akademie eingezogen war, auch auf die verwandte Kunstanstalt Einfluß genommen hatte. Jahrelange unbefangene Beobachtung der Wirksamkeit der Zettlerischen königl. Hofglasmalerei überzeugten uns schließlich davon, daß die Befürchtungen, die sich an die Aufhebung der Staatsanstalt geknüpft hatten, durchaus unbegründet waren. In den neu geschaffenen Räumen fand kürzlich die erste Ausstellung zweier Kirchenfenster statt, deren figürliche Komposition den bewährten Meister christlicher Kunst, den Akademie-Professor Andreas Müller in München, zum Urheber haben. Das erste Fenster ist für die St. Klarakirche in Stockholm ausgeführt worden und zeigt die Formen des Übergangsstiles von der Spätgotik zur Renaissance. Das Hauptbild stellt „Die Anbetung der Könige" dar; in den drei Königen sind die kaukasische, die malaische und die afrikanische Rasse charakterisirt. Die Scene spielt unter einem zierlichen Baldachin, zu dessen Seiten reichgegliederte Fialen aufstreben, über denen hinwiederum Chöre singender Engel die reiche Komposition zum Abschluß bringen. Das zweite Fenster, im Stile der Spätgotik gehalten, wird in einer Kapelle der Landshuter St. Martinskirche eingesetzt werden und ist das Geschenk eines Landshuter Baubeamten, Freiherrn v. Pelkoven, und seiner Schwester, deren Schutzpatrone Wilhelm und Elisabeth unten angebracht sind, zwischen ihnen das Wappen ihrer Familie. Als Hauptbild wählten die Stifter den Besuch Christi im Hause des Pharisäers Simon. Unter den zahlreichen und umfassenden Aufträgen, mit deren Ausführung man zur Zeit in der Anstalt beschäftigt ist, befinden sich auch solche des König Karol von Rumänien.

Zeitschriften.

The Academy. No. 506—509.

The Grosvenor Gallery exhibition of the work of Mr. Watts, von Fr. Wedmore. — The Uffizi Gallery at Florence, von Ch. H. Wilson. — Letter from Egypt, von A. H. Sayce. — William Miller †.

L'Art. No. 370—372.

Silhouettes d'artistes contemporains XVI: François-Louis Français, von J. G. Prat. (Mit Abbild.) — Franz von Bocholt et Israël van Meckenen, von S. Colvin. (Mit Abbild.) — La gravure à l'eau-forte en Autriche pendant les dix dernières années, von A. Leugnick. — Le musée néerlandais de la Haye, von D. van der Kellen. (Mit Abbild.) — François del Sarte: épisodes révèlateurs, von A. Arnaud. — *Le Triomphe de la Religion*, peinture de P. P. Rubens. (Mit Abbild.) — Fresque de la chapelle du château de Valprivas, von A. Giron. — Les tapisseries de l'ancien chapitre d'Auxerre et la légende des reliques de St. Étienue, von H. Monceaux. (Mit Abbild.) — Une miniature italienne du XV. siècle von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Une oeuvre inconnue de Prud'hon, von J. Loiseleur. — *Un début à l'atelier*, tableau de M. Bompard. — David d'Angers, von L. de Ronchaud. (Mit Abbild.) — Au musée national de Naples, von A. Weber. (Mit Abbild.) — Les monuments érigés à Rouen à la mémoire de Jeanne d'Arc, von Jules Adeline.

Christliches Kunstblatt. No. 2.

Die Berliner Kunstausstellung von 1881. — Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. — Die Kirche zu Waldau, von F. Knoke.

Gazette des Beaux-Arts. No. 295 u. 296.

Rubens, von Paul Mantz. (Mit Abbild.) — Les antiques de l'Ermitage impérial à St. Petersbourg, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Ribera et son tableau du „Pied-Bod", von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Notes sur la céramique Chinoise, von Gerspach. (Mit Abbild.) — Coup d'oeil sur l'état présent du Caire ancien et moderne, II: les „embelissements" du Caire, vou A. Rhoné. (Mit Abbild.) — Les livres en couleur publiés en Angleterre, pour l'enfance, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Collections de M. Spitzer: Les Ivoires, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Charles Blanc †. — Adrien de Longpérier, von O. Rayet. — Portrait du duc de Reichstadt par Sir Thomas Lawrence, von Cl. de Ris. (Mit Abbild.) — Notes sur quelques sculptures vicentines: A propos du bas-relief donné par Ch. Timbal au Musée du Louvre, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — La situation actuelle des industries d'art en France, von M. Vachon. — Formes, couleurs et mouvements, von G. Guéroult. — Une visite aux galeries nationales d'Irlande et d'Écosse, von Th. Duret. — Les médailleurs de la Renaissance: Fraucesco Laurana et Pietro da Milano, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.)

Inserate.

Einladung zum Abonnement für 1882.



Hugo Grosser, Kunsthandlung,
Leipzig, Querstr. 2, I,

officieller Vertreter mit **vollständigem Musterlager** der photograph. Kunstanstalten von

Ad. Braun & Co. in Dornach
und
Giac. et figlio Brogi in Florenz.

Schnellste Besorgung aller Photographien dieser, wie auch anderer bedeutender Häuser des In- u. Auslandes, z. B. der Herren Alinari in Florenz, Naya in Venedig u. s. w. **zu Originalpreisen.** (6)
Kataloge auf Wunsch umgehend.

Werke über Kunst,

Bibliotheken jeden Genre's u. einzelne gute Werke kaufen wir stets gegen Kasse. Antiqu. Cataloge uns. Bücherlagers gratis. (12)

S. Glogau & Co., Leipzig, Neumarkt 19.

Antiquar **Kerler in Ulm** kauft
Naglers Künstler-Lexikon. (12)

Verkauf von alten Ölgemälden.

Eine Anzahl wertvoller Bilder berühmter Meister der holländ., italienischen und altdeutschen Schule, wie z. B. Dom Ring, Lucas Cranach, Lastermann, Ribeira, Bassano, Riedinger, Stocklin, Kupetzky etc. sind in Leipzig zu verkaufen.

Gefl. Reflectanten belieben ihre Adressen behufs weiterer Mittheilung unter Chiffre **R.** in der Expedition dieses Blattes niederzulegen. (1)

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Die Antiken
in den Stichen
Marcantons
Agostino Veneziano's und Marco Dente's
von
Henry Thode.
Mit 4 Heliogravüren. 4. Preis 4 Mk.

Für Kunst- u. Gewerbeschulen!

Verlag von **Paul Bette** in Berlin.

Der Goldschmuck von Hiddensoe.
(Im Provinzialmuseum zu Stralsund.)
Preis in Umschlag 5 M.

Wentzel Jamitzer's Entwürfe
zu Prachtgefässen in Silber u. Gold.
74 Blatt (135 Entwürfe) mit Text von R. Bergau.
Preis in Mappe 22 M. 50 Pf.

Die Silberarbeiten des
Anton Eisenhoit aus Warburg.
14 Blatt (36 Abbildungen) mit Text von J. Lessing.
Preis in Mappe 30 M.

Andreas Schlüter's
Masken sterbender Krieger.
24 Blatt mit Text von R. Dohme.
Preis in Mappe 24 M.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden.
Hundert Blatt in Folio mit Text von J. G. Th. Graesse.
Preis in Carton 164 M.; in 2 Halbfrzbdn. 210 M. Einzelne Blätter à 2 M.

Nagler's Monogrammisten
(fünf Bände)
Preis Mark 90.—.

Der **sechste** Band (figürliche Monogramme, Nachträge und Generalregister) ist nahezu druckreif. (6)

G. Hirth's Verlag
in **München** und **Leipzig.**

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

Die Galerie zu Kassel
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text. Ausgabe auf weissem Papier broch. 27 M.; eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt geb. 45 Mark; Fol.-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 60 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig
in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit erläuterndem Text. Fol.-Ausgabe, chines. Papier, in Mappe 27 M.; Quart-Ausg., fein geb. m. Goldschn. 22 M.; Quart-Ausg., weisses Papier, broch. 12 M.; desgl., eleg. geb. 16 M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

2. März



Nr. 20.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das ehemalige Zeughaus in Berlin.

Wenig Bauten tragen in dem Maße dazu bei, der deutschen Kaiserstadt ihr Gepräge zu geben, wie das Zeughaus. Die unvergleichliche Lage erklärt dies nur teilweise; die wirklich kühnen und vornehmen Verhältnisse und Formen der beiden Hauptfassaden, welche bei längerer Betrachtung immer noch gewinnen und dem Beschauer neue interessante Details darbieten, schmücken das Centrum der Stadt wie kaum ein anderer Bau. Es wäre schwer wahrzunehmen, wenn man es nicht wüßte, daß verschiedene Architekten an der Ausführung thätig gewesen sind; in der That fallen auch die wohlthuenden Wirkungen, welche namentlich in der Anordnung der Stockwerke und dem kühnen Verhältnis der Ballustrade mit den kolossalen Gruppen zu dem Ganzen des Baues liegen, lediglich auf Rechnung des großen Andreas Schlüter.

Die militärische Entwickelung, welche Preußen in den letzten Jahrzehnten erlebt hat, machten das Gebäude für seinen ursprünglichen Zweck überflüssig, und wie die Erfahrungen gezeigt haben, war ein Arsenal an dieser Stelle überhaupt bedenklich. Was sollte man damit anfangen? Es war ein außerordentlich glücklicher Gedanke des deutschen Kaisers, den monumentalen Schlüterschen Bau in eine Sieges- und Ruhmeshalle zu verwandeln. Zu einer Sammlung von Waffen und Trophäen aller Zeiten, einer Erinnerungsstätte der preußischen Ruhmestage von Fehrbellin bis Paris, dazu eignete sich das Arsenal ganz vortrefflich. Bauliche Neuerungen waren dazu nicht absolut nötig, sie sind auch im wesentlichen auf zwei beschränkt worden, welche den Charakter des Bauwerkes von außen nicht wesentlich verändern. Zunächst wurde der genau in der Mitte gelegene Hof in einen glasbedeckten großen saalähnlichen Raum verwandelt; zum Glück sind dort sonstige bauliche Veränderungen unterlassen, da gerade hier die Architektonik aus einem Gusse und von äußerst charakteristischer Wirkung ist; es genügt an die Freitreppe und die Masken sterbender Krieger von Schlüter zu erinnern, welche die Schlußsteine der Fenster im Parterregeschoß bilden. Ferner ist der mittlere Teil des hinteren, nach dem Gießhause zu gelegenen Flügels in einen Kuppelsaal verwandelt, dessen malerische Ausschmückung gerade diesen Raum zu dem festlichsten des ganzen Baues machen wird. Die Kuppel ist flach ohne Tambour, von außen keineswegs dominirend; auch im Innern erscheint der Saal, da er nicht bis in das unterste Stockwerk hinabgeführt ist, bis jetzt noch ziemlich niedrig im Verhältnis zu dem ziemlich stattlichen Quadrat, welches er im Grundriß bildet. Es wird die Aufgabe der Maler sein, dies gedrückte Verhältnis weniger fühlbar zu machen, und so weit sich bis jetzt urteilen läßt, wird dies der für solche Aufgaben ungewöhnlichen Begabung F. Geselschaps in vollstem Maße gelingen. Es ist diesem Meister, der sein Talent für ähnliche Aufgaben schon mehrfach und noch neuerdings durch die Malereien im Treppenhause des Handelsministeriums bewiesen hat, der Löwenanteil an der malerischen Ausschmückung des Kuppelsaales zugefallen. Unterhalb des großen kreisrunden Oberlichtes zieht sich ein breiter Figurenfries hin, mit dessen Ausführung Geselschap gerade jetzt eifrigst zu thun hat: ein sieghafter Feldherr auf

dem Triumphwagen, hinter ihm in großartig wildem Getümmel die siegreichen Streiter, die überwundenen Feinde, die tragische Muse u. s. w. Über die Maßen frisch und frei schöpferisch erweist sich Geselschaps Phantasie im Ornamentalen. Es ist ja naheliegend und bequem, hier an die verführerischen Muster der großen Meister der Renaissance mehr oder minder unselbständig anzuknüpfen und sich das „Ragout aus Anderer Schmaus zu brauen"; wir wollen auch keinen schelten, der dies Kompiliren mit dem nötigen Geist und Geschmack vollzieht; aber doppelt dankbar müssen wir dem Künstler sein, der unserer Ornamentik durch eigene Vernunft und Kraft neue Provinzen erobert. Geselschap gehört zu diesen ganz entschieden; man merkt es ihm leicht an, daß die Natur seine Meisterin in höherem Grade gewesen ist als die noch so gelehrigen Schüler derselben. Man darf in der That gespannt sein, wie er den weiteren Teil der ihm gestellten Aufgabe lösen wird: die Füllung der vier großen Schildbögen auf den vier Seiten unterhalb der Kuppel; es ist dies der Teil des Saales, welcher über den Raum des Stockwerkes emporgeführt ist. Diese Arbeiten werden ihn auch nach Beendigung des übrigen Baues noch lange Zeit in Anspruch nehmen; er gedenkt dort große allegorische Gemälde, welche zu der Bestimmung des Gebäudes Beziehung haben, anzubringen. Bei dem obengenannten Figurenfries hat er sich der Caseïnfarben bedient und mit Hilfe derselben eine Leuchtkraft und eine Luftperspektive erreicht und den Figuren eine plastische Abrundung gegeben, wie sie mit einer anderen Technik wohl kaum zu erlangen gewesen wären.

In dem unteren Teile des Saales befinden wir uns in dem eigentlichen Hauptgeschosse des Baues; hier werden die östliche und westliche Seite des quadraten Raumes durch offene Bogen gebildet; die Nord- und Südseite hat Raum für je zwei große historische Gemälde, in denen die vier größten Haupt- und Staatsaktionen der preußischen Königsgeschichte zur Darstellung kommen sollen. Dem Programm gemäß werden Steffeck, Camphausen, Bleibtreu und A. v. Werner die Krönung Friedrichs I. in Königsberg, die erste Anwesenheit Friedrichs II. in Breslau, den „Aufruf an mein Volk" 1813, und die Kaiserkrönung in Versailles in Wachsfarben malen. Camphausen und Bleibtreu sind bereits in voller Thätigkeit; des letzteren Werk wird, klar durchdacht und mit echter Begeisterung empfunden, wie es ist, gewiß nach seiner Durchführung den Eindruck des echten Historienbildes, wie es an jenen Ort gehört, machen; schon jetzt kann die Komposition als eine äußerst glückliche bezeichnet werden. Auf diese Werke, sowie auf das ganze Waffen- und Trophäenmuseum werden wir noch zurückkommen müssen; dann wird auch von Camphausens Bilde, das augenblicklich noch durch das Gerüst verdeckt ist, weiteres zu melden sein.

B. F.

Dürers Allerheiligenbild in der Umrahmung.

Die Galeriedirektion des Belvedere bereitete kürzlich einer Anzahl von dazu besonders eingeladenen Wiener Kunstfreunden einen Genuß der seltensten Art. In einem der unteren Säle des Galeriegebäudes, welche dem Publikum sonst verschlossen sind, war das Dürersche Allerheiligenbild im Rahmen aufgestellt, nämlich in einer für das neue Hofmuseum bestimmten getreuen Kopie des Originalrahmens, welcher vor Zeiten bekanntlich nach Dürers eigenem Entwurf angefertigt, aber bei der Überlassung des Bildes an den Kaiser Rudolph II. von den Nürnbergern zurückbehalten wurde. Trotz der argen Entstellung durch moderne Zuthaten und dem abscheulichen grauen Ölanstrich, wodurch das prächtige Werk Altnürnberger Holzschnitzerei neuerdings fast unkenntlich gemacht worden ist, hatte man sich darüber längst Gewißheit verschafft, daß die reiche Frührenaissance-Architektur und ornamentale Bildhauerarbeit, aus welcher dasselbe besteht, ursprünglich in Gold und Farben prangte. Dies alles galt es also nachzubilden und wieder herzustellen. Die oberste Leitung der Wiener Hofmuseen betraute mit der ebenso schwierigen wie dankbaren Aufgabe den Bildhauer Jos. Ludwig Geiger in Nürnberg, und dieser hat sich des ehrenvollen Auftrags in der rühmlichsten Weise entledigt.

Der Rahmen liegt in Thausings „Dürer" (S. 305) in nahezu vollständiger Ergänzung der nicht mehr am Original befindlichen, aber aus dem Entwurfe von 1508 resultirenden Teile trefflich abgebildet vor. Es ist ein nahezu quadratischer Aufbau, rechts und links von Säulen flankirt und nach venetianischer Art mit einer halbkreisförmigen Bekrönung abschließend, in deren Bogenfeld der von Maria und Johannes angebetete Heiland auf der Weltkugel thront; zu den Seiten und oben auf dem Bogen sitzen geflügelte Engelfigürchen. Der Fries über den Säulen zeigt in kleinen Reliefs die Scheidung der Seligen und Verdammten. An der Predella steht die Widmungsinschrift inmitten von reichem Rebenornament, welches auch die unteren Schaftenden der Säulen in durchbrochener Arbeit umschlingt. Ähnliches spätgotisches Ranken-, Laub- und Astwerk füllt die Kehlung des inneren Rahmenumfangs, und zwar hat sie Geiger an allen vier Seiten, auch unten, herumgeführt, was wir nur billigen können. Wie die beiden Ecken rechts und links über dem flachbogigen Abschlusse des Bildes auszuführen seien, blieb längere Zeit fraglich. Man hat sich auch da schließlich für solchen durchbrochenen Rankenschmuck entschieden,

und derselbe macht eine vortreffliche Wirkung. Als Grundfarben, von denen sich die Ranken abheben, und die auch sonst als Folie der vortretenden Teile dienen, wurden Rot, Blauschwarz und ein helleres Blau angewendet. Die unbekleideten Körperteile der Figuren sind in Fleischfarbe gehalten, die sich namentlich bei den kleinen Gestalten des Frieses lebhaft geltend macht. Aber die Hauptmasse des Rahmens und seiner gesamten bildnerischen und ornamentalen Ausstattung ist vergoldet; und es zeigt sich, daß diese ebenso gediegen wie glanzvoll wirkende Masse von Gold so notwendig zu dem Bilde gehört, daß dessen ganze farbige Anlage erst ihre Erklärung findet, wenn man die Malerei in dem Rahmen sieht. Die frischen, hellen Farben, das viele Gold im Kostüm der Figuren: alles bekommt erst durch die Umrahmung seinen Abschluß und seine Berechtigung. Man kann sich, nachdem man das Werk so in seiner ursprünglichen Totalität vor sich sieht, gar nicht vorstellen, daß eine Zeit, in welcher doch das Verständnis und die Wertschätzung Dürers noch durchaus nicht ausgestorben waren, so barbarisch hat denken und handeln können, wie diejenige, in welcher diese Perle aus ihrem Geschmeide herausgelöst wurde. Und man fühlt sich in Erinnerung daran zu um so lebhafterem Danke gegen die kunstverständige Behörde verpflichtet, welche das Zerstörungswerk nach Kräften wieder gut zu machen wußte. Unter den Männern, die dazu freundlich mitgeholfen haben, wird uns mit in erster Linie Direktor A. Essenwein genannt, welcher die Erlaubnis, den Originalrahmen kopiren zu lassen, vom Nürnberger Magistrat erwirkte und den Bildhauer Geiger für die Arbeit empfahl.

Wie wir hören, wird dieses nicht das einzige Werk bleiben, welches im neuen Wiener Hofmuseum eine solche stilgerechte Einfassung und demgemäß natürlich auch eine abgesonderte Aufstellung erhalten soll. Unter anderem ist etwas Ähnliches dem Altar des heil. Ildefons von Rubens und der Madonna im Grünen von Raffael zugedacht. Mit diesem Gedanken kommt man nicht nur den künstlerischen Anforderungen entgegen, welche bei der Aufstellung der Museen zu berücksichtigen sind, sondern man handelt so zugleich im wahren Sinne geschichtlicher Wissenschaft. L.

Nekrologe.

Henry Adrien Prévost de Longpérier, dessen Tod am 14. Januar nach dreimonatlicher schwerer Krankheit zu Paris erfolgte, war ebendaselbst am 21. Sept. 1816 geboren. Seit früher Jugend wies ihn seine Neigung zu archäologischen, insbesondere numismatischen Studien hin, in welchen er durch ein ihm eigenes angeborenes Geschick, man könnte fast sagen eine Art wissenschaftlicher Intuition, überaus gefördert wurde. Schon im Jahre 1835 finden wir ihn als Assistenten am Medaillenkabinet der Nationalbibliothek, und zwei Jahre darauf erwirbt er durch seinen „Essai sur les médailles des rois perses da la dynastie Sassanide“ die Mitgliedschaft der „Société des antiquaires de France“. Im Jahre 1847 ward er an Stelle Dubois' als Konservator des ägyptischen Museums ans Louvremuseum berufen, trat aber bald darauf in derselben Eigenschaft zur Abteilung der Antiken über, wo er nicht nur Gelegenheit fand, seine ausgedehnten archäologischen Kenntnisse beim Ordnen und Katalogisiren zu bewähren, sondern auch die damals im Entstehen begriffene assyrische Abteilung durch die Resultate der Ausgrabungen Botta's und Victor Place's in Ninive und Khorsabad, die zu nicht geringem Teile seiner Initiative zuzuschreiben sind, in ausnehmender Weise zu bereichern. Bei Begründung des Kaiserreichs ward er an die Spitze der Administration der schönen Künste gestellt, eine Stellung die, wie sie einesteils seinen rein wissenschaftlichen Tendenzen und Neigungen wenig entsprach, ihm andererseits manche Anfeindung eintrug, ohne jedoch seinen Ruf als Gelehrter mindern zu können. Im Jahre 1854 ward er zum Mitgliede der Académie des Inscriptions gewählt. Die litterarische Thätigkeit Longpériers war eine ausgebreitete, doch ist sie, der Natur ihrer Gegenstände nach, die den Spezialgebieten der Numismatik, Inschriften- und Denkmälerkunde des Orients und der Antike angehören, zumeist in Fachzeitschriften, dem Athenaeum français, der Revue de Numismatique, die er von 1856—1874 leitete, der Revue archéologique, Revue orientale, dem Journal asiatique u. a. m. zerstreut geblieben, ohne daß bisher eine Sammlung oder Auswahl seiner Abhandlungen veranstaltet worden wäre. An selbständigen Schriften erschienen von ihm, außer den schon oben erwähnten und einigen systematischen numismatischen Katalogen, jener der antiken Bronzen des Louvre (Notice des bronzes antiques, 1850), ein kleines Meisterwerk in seiner Art, die „Numismatique des rois Arsacides“ (1854) und das unvollendet gebliebene Prachtwerk über die antiken Monumente des „Musée Napoléon III.“ (Paris 1854 ff.). Zuletzt trat er noch bei Gelegenheit der letzten Pariser Ausstellung in die Öffentlichkeit, indem er, als Präsident der betreffenden Kommission, an der Organisation der retrospektiven Ausstellung des Trocadero den lebhaftesten und vom schönsten Erfolge gekrönten Anteil nahm und aus diesem Anlaß zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt wurde. Die Archäologie verliert in ihm einen ihrer Meister, dessen Autorität und wissenschaftlicher Ruf, gegründet auf eine Sicherheit des Blicks und eine Detailkenntnis ohne Gleichen, weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinausreichte. Wenige kamen ihm in Bezug auf numismatisches Wissen gleich; es erstreckte sich dieses gleichmäßig über die antike, orientalische und die verschiedensten Zweige der mittelalterlichen Münzkunde. In gleichem Maße beherrschte er die klassische Archäologie und die Kenntnis der orientalischen Altertümer; er war einer der ersten, die sich (seit 1847) mit der Entzifferung der assyrischen Keilinschriften mit Erfolg beschäftigten, und seine letzte Arbeit war die Redaktion des die Münzkunde behandelnden Bandes des Corpus Inscriptionum Semiticarum. Noch auf seinem Todenbette feierte seine seltene Intuition einen letzten Triumph,

indem die Entdeckung der babylonischen Altertümer durch Mr. de Sarzec die Richtigkeit seiner Annahme einer von der assyrischen ganz verschiedenen altbabylonischen Kultur rechtfertigte, auf die er schon vor zwanzig Jahren bei Gelegenheit der Beschreibung zweier Statuetten des Musée Napoleon hingewiesen hatte.

C. v. F.

Todesfälle.

Der Kupferstecher Friedrich Weber, aus Liestal stammend und dort im Jahre 1813 geboren, starb am 17. Februar in Basel, wo er sich seit 1861 niedergelassen hatte.

Kunstlitteratur.

Chronologischer Grundriß der Kunstgeschichte in Tabellen. Von Dr. K. Köstlin, Professor der Ästhetik an der Universität Tübingen. Tübingen, H. Laupp.

Auf zwei Tafeln im größten Folioformat wird uns hier in synchronistischer Darstellung das Gesamtgebiet der bildenden Künste vor Augen geführt. Beginnend mit den Denkmälern des alten Reiches von Memphis und endend mit den Meistern der Gegenwart, enthalten die beiden Tafeln eine Fülle von Namen und Daten, die dank ihrer geschickten äußern Anordnung für das Auge alles Verwirrende glücklich vermeiden und eine rasche, instruktive Übersicht ermöglichen. Die Anordnung ist so gewählt, daß die erste Hälfte der ersten Tafel die vorchristliche Zeit umfaßt, auf der zweiten Hälfte derselben die römische Kaiserzeit, die altchristliche und die mittelalterliche Zeit Platz finden, und die zweite Tafel endlich ganz mit den Daten der neuen Kunst ausgefüllt wird. Die erste Kolumne jeder Tafel ist der allgemeinen Geschichte, insbesondere den Namen der Kaiser und der für die Kunstgeschichte bedeutungsvollen Päpste, der Könige von Frankreich, u. a. gewidmet; die zweite enthält die Meister der Architektur und ihre Werke, die dritte die Plastik, und die übrigen, nach Ländern und Schulen gegliederten Spalten umfassen die Malerei. Auf der ersten Tafel war es nicht thunlich, diese Scheidung überall durchzuführen. Die vorchristliche Zeit ist nach Ländern eingeteilt, im Mittelalter war nur teilweise eine Gliederung nach Schulen möglich, die Werke der Baukunst wurden hier nach Stilarten geordnet. So sehr der gelehrte Verfasser sichtlich und mit dem größten Erfolge bemüht gewesen ist, dem Worte nachzukommen: erst in der Beschränkung zeigt sich der Meister, eine so weise Auswahl des Bedeutendsten uns überall entgegentritt, so hätte vielleicht dennoch unbeschadet der Übersichtlichkeit auf der ersten Tafel das eine oder das andere Monument Aufnahme finden können, das ein nicht ganz unwesentliches Glied in der Kunstentwickelung bildet. So sähen wir z. B. gern unter der Rubrik Rom zu dem Jahre 184 vor Chr. die erste Basilika (Porcia) notirt. Unter Hadrian dürfte wohl das Bild des Antinous als die letzte bedeutende Schöpfung dieser dem Verfall zuschreitenden Zeit Erwähnung verdienen, sowie unter den ältesten christlichen Basiliken zwei der bedeutendsten, S. Pudenziana und S. Croce in Gerusalemme, und endlich unter den fränkischen Bauten das erst neuerdings in seiner Wichtigkeit erkannte Kloster Centula in der Picardie. Der Druckfehler beim Sterbejahr des Augustus (4 statt 14) wird kaum irre führen. Dadurch daß der Verfasser, der die Tafeln schon seit länger seinen Zuhörern in Tübingen als Manuskript in die Hand zu geben pflegte, die Monumente Württembergs in weiterem Umfange aufgeführt hat, ist der Deutlichkeit des Ganzen durchaus kein Abbruch gethan, wie dieselben denn schon durch den Druck als dem Ganzen untergeordnete Beigabe gekennzeichnet sind. Auf den Druck ist überhaupt die größte Sorgfalt verwendet, in der Hervorhebung des Bedeutenderen sowohl, als z. B. auch darin, daß deutsche Künstler und Werke schon an den deutschen Lettern in ihrer Nationalität erkennbar sind. — Wer die Mühe zu würdigen weiß, die erforderlich war, um bei den vielen Hunderten von Namen und Daten stets die neuesten, von Jahr zu Jahr sich korrigirenden Forschungen zu berücksichtigen, der wird mit um so größerem Dank diese Tafeln begrüßen, denen wir wünschen, daß sie vor allem im Zimmer des Studirenden einen schätzbaren Wandschmuck bilden mögen, wenn auch weniger als Augenweide, so doch, um die Aufschrift der königlichen Bibliothek zu Berlin zu gebrauchen, als „nutrimentum spiritus!"

H. H.

Synchronistische Tabellen zur christlichen Kunstgeschichte. Ein Hilfsbuch für Studirende. Von Dr. Franz Xaver Kraus, o. ö. Professor an der Universität Freiburg. — Freiburg i. Br., Herder. 1880.

Wie in der oben besprochenen Arbeit Köstlins, liegt auch in diesen Tabellen von Kraus eine dankenswerte Gabe vor. Der Verfasser, der namentlich den Lernenden schon so manches Hilfsmittel zur Aneignung gründlicher Kenntnis der christlichen Archäologie geboten, hat in diesem tabellarischen Handbuche einen meisterhaften Wegweiser durch ein großes Gebiet der bildenden Künste geschaffen. Die bestimmten Grenzen dieses Gebietes bezeichnet der Titel, die Tafeln wollen uns in der Entwickelung der christlichen Kunst, von ihren Anfängen bis auf unsere Tage, orientiren. Auch hier war indes selbstredend eine Auswahl des Stoffes unvermeidlich, sollte der Zweck der Aufgabe nicht in sein Gegenteil verkehrt werden und eine verwirrende Vielheit statt einer gerade dem Lernenden notwendigen Übersichtlichkeit entstehen. Wurde demnach minder Bedeutendes ausgeschlossen, so sind dagegen mit Recht im Anfange aus der römischen Periode gleichzeitige nichtchristliche Kunsterscheinungen sowie später die Kunst des Islam aufgenommen und auch in der Neuzeit „die von dem christlich-religiösen Prinzip sich entfernenden Richtungen nicht unberücksichtigt geblieben". Gern werden wir dem Verfasser beistimmen, daß der hier zum erstenmale gemachte Versuch, den kunstgeschichtlichen Stoff in synchronistischer Darstellung übersichtlich vorzuführen, dazu angethan ist, den inneren Zusammenhang des Kunstlebens mit den allgemeinen Kulturerscheinungen dem Auge und dem Verständnisse nahezulegen. Schon der Umfang des 270 Seiten starken Buches läßt uns die Fülle des in knappster Darstellung gebotenen Materials ahnen. Ein Sachregister und ein, freilich nicht vollständiges, Künstlerverzeichnis erleichtern den Gebrauch des praktischen Werkes. Beiläufig sei bemerkt, daß die auf zwei Fälle sich beschränkenden Berichtigungen sich die Sache doch etwas gar zu leicht gemacht haben; neben leicht zu verbessernden Druckfehlern wie Riper anstatt Piper, il Spagnoletto statt lo Sp., dürfte die Todeserklärung Richters (s. Seite 257 bei den Basilikenschriftstellern der neuesten Zeit am Schluß: Richter † 1877) den betreffenden Forscher doch ein wenig überraschen! — Die äußere, sich gleichmäßig über das Ganze erstreckende Anordnung des Stoffes besteht in der Einteilung von je zwei Seiten in acht Kolumnen, von denen die beiden äußeren die Jahreszahlen, die übrigen die allgemeine Zeit- und Kulturgeschichte, die Architektur, Skulptur, Malerei, die technischen und Kleinkünste, sowie endlich die kunstgeschichtliche Litteratur enthalten. Die den bloßen Namen beigefügten Erläuterungen historischen und stilistischen Inhalts erweitern das Buch von der bloßen Tabelle zur Abbreviatur eines Handbuches; es sei dafür nur auf die Bemerkungen über die Entstehung der christlichen Basilika, auf die Deutungen der Abraxen oder auf die Behandlung Raffaels, Michelangelo's u. a. verwiesen.

H. H.

Konkurrenzen.

Das Preisausschreiben bezüglich des deutschen Reichstagsgebäudes hat nachträglich eine Ergänzung erhalten durch Ernennung der als Preisrichter fungirenden Personen. Es sind dies folgende: A. Aus der Mitte des Bundesrats: 1. der königlich preußische Staatsminister, Staatssekretär des Innern v. Boetticher, 2. der königlich bayerische außerordentliche Gesandte und bevollmächtigte Minister Graf von Lerchenfeld-Köfering, 3. der königlich württembergische außerordentliche Gesandte und bevollmächtigte Minister von Baur-Breitenfeld, 4. der großherzoglich sächsische Geheime Legationsrat Dr. Heerwart, 5. der Ministerresident Dr. Krüger. B. Aus der Mitte des Reichstags: 1. der Präsident des Reichstags v. Levetzow, 2. der Abgeordnete Dr. v. Forckenbeck, 3. der Abgeordnete Gerwig, 4. der Abgeordnete Freiherr

von Heereman-Zuydwyk, 5. der Abgeordnete v. Kehler, 6. der Abgeordnete Graf v. Kleist-Schmenzin, 7. der Abgeordnete Loewe, 8. der Abgeordnete Fürst v. Pleß. C. Als Sachverständige: 1. Der königliche Geheime Baurat F. Adler aus Berlin, 2. der königl. Oberbaurat Egle aus Stuttgart, 3. der Architekt Martin Haller aus Hamburg, 4. der königl. Oberbaurat G. v. Neureuther aus München, 5. der königl. Oberhofbaurat Persius aus Berlin, 6. der kaiserl. königl. Oberbaurat Fr. Schmidt aus Wien, 7. der königl. Baurat Statz aus Köln, 8. Der Direktor der Akademie der bildenden Künste Anton v. Werner aus Berlin. — Es ist vorbehalten, für den Fall der Verhinderung einzelner Mitglieder Ersatzmänner einzuberufen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Ende gut, alles gut, konnte man wohl sagen, als Meister Grützner zum Schlusse der Ausstellungen vor der Verlosung noch ein figurenreiches Bild „Bauernkomödie" einschickte. Es handelt sich um eine sogen. Schmiere, die auf ihrer Wanderschaft ein oberbayerisches Dorfwirtshaus zum Musentempel umgestaltet. Die Gesellschaft ist zahlreich genug, um Ritterstücke geben zu können, deren Zugkraft außer Frage steht. Und das heutige Stück muß um so wirksamer sein, als es im fernen Polen spielt und eine der Hauptrollen einem Bären zufällt, der eben Toilette macht. Die Hauptgruppe der hinter den Kulissen spielenden Scene bildet eine junge Dame in pelzbesetzter purpurroter Kasawaika, die mit zwei Bauernburschen kokettirt. Daneben sitzt ein Pärchen auf einem Koffer und hält die weibliche Hälfte, eine aus Lumpen zusammen gestoppelte Puppe, auf dem Schoße, die bestimmt ist, von dem Bären zerrissen zu werden. Hinter ihnen wird eine dritte, nur halbbekleidete Aktrice sichtbar, während vor ihnen einer der Künstler in einem mageren Koffer kramt, der einen Einblick in die Garderobe der Gesellschaft gestattet. Weiter nach rechts exekutiren ein paar schon in Helm und Panzer steckende Bühnenmitglieder im Verein mit etlichen Dorfmusikanten die Introduktion. Die „Bauernkomödie" zählt entschieden sowohl nach Erfindung und Komposition als auch nach koloristischer Durchbildung zu den besten Arbeiten des berühmten Humoristen. — Brelings „Soldtag" versetzt uns in den 30jährigen Krieg und erinnert in Anordnung und Technik lebhaft an Wouwerman, ohne jedoch das Produkt einer unselbständigen Phantasie zu sein. — Die „Polnischen Juden in der Synagoge" von Kozakiewicz sind als eine Meisterleistung zu bezeichnen und zwar nicht blos wegen des trefflichen Aufbaues der Gruppe und der brillanten an Rembrandt erinnernden Technik, sondern auch wegen der feinen Charakteristik, mit der die religiöse Ekstase geschildert ist. O. Sinding zeigt uns ein „Leichenbegängnis in den Lofoten" mit ihren beschneiten, wild zerklüfteten Bergen — ein Bild ebenso wahr wie poetisch empfunden. Zwei Tierbilder von Herm. Baisch brachten den hochverdienten Künstler neuerlich in Erinnerung, dessen Abgang von München als ein schwerer Verlust bezeichnet werden darf. Der „Morgen auf der Alm" erinnert im Ausbaue an die Art und Weise Rud. Kollers und zeigt uns einige Rinder in jener behaglichen Ruhe, welche das Tierbild als ein Idyll in Farben erscheinen läßt. Der Maler führt uns auf ein hochgelegenes Alpenterrain, auf dem nur das Dach einer Sennhütte auf die Nähe von Menschen hindeutet. Aber die hohe Lage schließt nicht aus, daß aus dem Erdreich zwischen den Kalkblöcken die seltensten Pflanzen sprießen, deren Darstellung Baisch kaum geringere Aufmerksamkeit zugewendet hat, als den Tieren. Die gleiche Ruhe herrscht auf dem zweiten kleineren Bilde, nur ist hier der Schauplatz ein anderer, er erinnert lebhaft an die holländischen Niederungen. — G. v. Maffei's „Wackere Kämpfer" sind drei Dachshunde, die einen alten Dachs aufgespürt haben und ihn, nachdem sie ihn aus seinem Bau ans Tageslicht getrieben, mit vereinten Kräften zu überwältigen suchen. Aber die Sache geht nicht so leicht: im heißen Kampfe ist die Gruppe an einem Überhange angelangt, und einer der Hunde der, von dem Dachse gedrängt, demselben zu nahe gekommen ist, stürzt kopfüber in die Tiefe, die sich vom Standpunkte des Beschauers nicht überschauen läßt. H. Langs „Augenblicks-Skizzen", möcht' ich sagen, aus den Manövern bayerischer Truppen auf dem Lechfelde und aus dem Kriege von 1870—71 wirken packend durch die Unmittelbarkeit der Wiedergabe des Moments und durch die staunenswerte Sicherheit der Stiftführung.

F. S. **In der permanenten Ausstellung des Wiener Künstlerhauses** gelangten kurz vor Schluß noch Franz von Pausingers interessante Kartonskizzen nach Motiven einer Orientreise, welche der Künstler im Gefolge des Kronprinzen von Österreich mitgemacht hatte, zur Besichtigung. Die mit flotter, sicherer Hand ausgeführten Blätter ernteten allgemeinen Beifall. Ganz abgesehen von dem im voraus wohlwollenden Interesse, welches das Publikum allen Publikationen entgegenbringt, die in Beziehung zu dieser Reise stehen, verdienen die Skizzen Pausingers die wärmste Anerkennung. Auffassung und Zeichnung sind trefflich, einzelne Kartons geradezu vorzüglich. So die „Fischer am Menzalêh-See", die „Ruinen in Karnak", der „Aufbruch des Lagers in Abd el Kader" u. v. a. Überall zeigt sich dieselbe Gestaltungskraft, die Gabe, Stimmung und Kolorit des Momentes festzuhalten. — Unter den letzten zur Ausstellung gelangten Bildern befindet sich auch ein charakteristisch behandelter „Brunnen bei Bethanien" von Ludwig Hans Fischer. — Das Haus schließt sich jetzt, um im April seine Thore der „Internationalen Ausstellung" zu öffnen. Hoffen wir, daß das künstlerische Ergebnis derselben dem finanziellen gleichkommen möge!

F. O. S. **Kunstausstellung in Rom.** Dem Reglement für die im Dezember dieses Jahres zu eröffnende Kunstausstellung, zu welcher auch die ausländischen Künstler geladen sind und mit welcher gleichzeitig ein sich mit technischen wie kunstgeschichtlichen Fragen beschäftigender Künstlerkongreß verbunden sein wird, entnehmen wir folgende Bestimmungen: Die Ausstellung umfaßt Gemälde in Öl, Aquarell, Tempera u. s. w., auch Majoliken, Porzellan, Glas — Skulpturen in Marmor, in hartem Stein, Gips, Terrakotta, Holz, Metall u. s. w., mit Einschluß des Ornamentalen, ferner Architektur, Zeichnungen und Modelle von künstlerischen Projekten, architektonische Dekorationen, Restaurationen von Monumenten und Gebäuden, Grabstichelarbeiten jeden Genres, desgleichen Zeichnungen und überhaupt Werke, welche der Malerei, Skulptur und Architektur verwandten Künsten angehören. Es werden nur Originalwerke, im letzten Dezennium gefertigt, zugelassen, welche noch auf keiner Ausstellung figurirt haben, und die zuläßige Zahl für den einzelnen Künstler ist auf fünf beschränkt. Die Aussteller haben Gemälde, Zeichnungen u. s. w. entsprechend einzurahmen, krummlinige oder vieleckige Rahmen auf rechtwinkligen Tafeln zu befestigen und für Vitrinen und Piedestale zu ihren Werken selbst zu sorgen. Von der Ausstellung ausgeschlossen sind Kopien, es sei denn, daß sie mit anderen Mitteln als denjenigen, mit welchen das Original gefertigt wurde, hergestellt sind oder daß sie durch besondere Eigenschaften glänzen, ferner Werke, welche gegen Kunst oder Moral verstoßen. Bis Mai sind die betreffenden Sachen anzumelden und zwar anzugeben: Beschaffenheit, Dimensionen (beanspruchte Mauerfläche für die Gemälde u. s. w. — bei Statuen Raum für das Piedestal und Totalhöhe), Gegenstand, Name, Vaterland und Domizil der Autoren (Daten, wann dieselben gestorben) wie des eventuellen Repräsentanten in Rom und Namen des Eigentümers, wenn das Objekt im Privatbesitz ꝛc., sowie Notizen über seine Verkäuflichkeit. Der Autor hat die Hin- und Rückfracht seiner Ausstellungsobjekte zu tragen, deren Annahme unterm 1. bis 15. Oktober durch eine 24gliederige Kommission geregelt wird, in welche ausländische Künstler gleicher Nationalität, sobald ihre Zahl fünf übersteigt, einen Repräsentanten stellen können, welchen die in Rom residirende nationale Kunstakademie oder die resp. Gesandtschaften ernennen. Die Arbeiten bleiben für die ganze Dauer der Ausstellung deponirt und müssen 30 Tage nach Schluß derselben zurückgezogen werden, da nach diesem Termine das Komité keine weitere Haftbarkeit übernimmt. Die Dauer der Ausstellung ist mindestens auf zwei bis drei Monate festgestellt. Interessenten müssen wir für weitere Einzelheiten auf das regolamento selbst verweisen.

n. **Das Leipziger Museum** hat seine Gemäldesammlung abermals um ein wertvolles und interessantes Werk vermehrt, indem es den „Falkensteiner Ritt" von Moritz v. Schwind für 13000 Mk. ankaufte.

○ Die egyptische Abteilung des Berliner Museums hat wieder einige interessante Gegenstände erhalten. Da ist zunächst die große Büste eines Hyksoskönigs, welche die Sammlung dieser für die damalige Epoche hochwertvollen Kunstwerke vervollständigt. Man hat jetzt mit ziemlicher Bestimmtheit festgestellt, daß die Israeliten zu der Zeit nach Egypten kamen, als die Hyksos (Hirtenvolk) das Land erobert hatten, und daß jene bekannte Josephgeschichte unter die Regentschaft der Hyksoskönige fällt. Diese neu erworbene Büste, deren Original in der Villa Lodovisi in Rom entdeckt worden ist, hat für uns einen doppelten Wert, da sich durch sie mit ziemlicher Gewißheit feststellen läßt, daß jene beiden den Göttern Fische opfernden Gestalten, die vor ungefähr acht Wochen an dieser Stelle besprochen wurden, ebenfalls Hyksoskönige sind. Ihre Ähnlichkeit mit dem in Rede stehenden Kopf, auf dem das Zeichen der Königswürde, die Uräusschlange, noch wahrzunehmen, ist unverkennbar. An den früher erwähnten Opfernden hatte ein späterer König aus der 21. Dynastie seinen Namen noch anbringen lassen. Aus der Zeit der Hyksos sind nur diese wenigen Denkmäler sowie ein Opferstein mit Inschrift und ein Löwe, der den Namen eines Königs trägt, bis jetzt aufgefunden worden. — Eine ähnlich interessante Neuerwerbung ist der Gipsabguß einer Basaltstatue, welcher das erste Merkmal einer Verschmelzung der römischen und egyptischen Kunst zeigt. Diese Figur stellt aller Wahrscheinlichkeit nach eine Prinzessin dar, worauf wiederum die Uräusschlange schließen läßt. Auch kann man annehmen, daß dieses Kunstwerk von einem Römer nach egyptischem Stil angefertigt ist. Das ergiebt sich aus den plastisch gearbeiteten Formen, den herausgefallenen Augen, die früher aus Glasfluß bestanden haben mögen, und mehreren anderen Merkmalen. (Tägl. Rundschau.)

Vermischte Nachrichten.

— In Pariser Künstlerkreisen macht die in der Société des aquarellistes français erfolgte Zurückweisung eines der berühmtesten Aquarellisten der französischen Hauptstadt, Ziem, großes Aufsehen. Da die allgemeine Aufmerksamkeit durch diesen Vorgang auf die erwähnte Persönlichkeit hingeleitet wird, erscheinen einige Mitteilungen über die seltsamen Lebensgewohnheiten des Künstlers am Platze. Vor dreißig Jahren ließ Ziem in der Nähe der Mühle des Montmartre ein Landhaus bauen. Man denke sich eine Art Kastell, zu welchem der Zugang nicht leicht ist, und in dem der Eigentümer bis zum heutigen Tage ohne jeden Diener ausschließlich haust. Wenn man am Thore dieses Kastells läutet, so öffnet sich, ohne daß jemand sichtbar wird, unter dem Dache eine Luke und eine Stimme fragt nach dem Wunsche des Einlaß Begehrenden. Will derselbe einen Besuch abstatten, so muß er den Zweck des letzteren niederschreiben und erhält dann ein Rendezvous für den nächsten Tag oder den Bescheid, daß er überhaupt nicht empfangen werden könne. Meldet sich ein Lieferant mit einer Rechnung, so gleitet aus der Dachluke ein Körbchen herab, in welches zunächst die Nota und dann als Erwiderung das Geld gelegt wird. Auf diese Weise schützt sich Ziem, eine nervöse Natur, vor ungelegenen Besuchen, durch welche seine Arbeitszeit verkürzt wird. Aus demselben Grunde versieht er seinen Hausstand bis auf das Einholen der notwendigen Lebensmittel selbst, obgleich das von ihm bewohnte „Kastell“ sehr geräumig ist. Eine weitere Eigentümlichkeit Ziems besteht darin, daß er über nicht weniger als sechs verschiedene Ateliers verfügt. Im Sommer arbeitet er in einer japanischen Grotte, die in einem Gärtchen angelegt ist, welches selbst eine scheinbare Ähnlichkeit mit einem archäologischen Museum aufweist. Letzteres enthält zahlreiche Gegenstände, die Ziem von seinen weiten Reisen mitgebracht hat. Im Winter wiederum zieht sich der Künstler in einen ganz kleinen Raum zurück, wo er seine wundervollen Aquarelle anfertigt. Zu anderen Zeiten bekundet er aber in hervorragender Weise gesellige Eigenschaften, überdies hat er sich als feinfühliger, gewandter Schriftsteller bewährt, der insbesondere das venezianische Leben in farbenprächtigen kleinen Erzählungen skizzirt hat. Ziem schöpft auch in der Unterhaltung aus mannigfaltigen persönlichen Erlebnissen und ehemaligen Beziehungen zu ausgezeichneten Schriftstellern, wie Theophile Gautier, Paul de Saint-Victor und anderen. Um so mehr überraschen muß es nun, daß einem Künstler vom Range Ziems das Mißgeschick widerfahren konnte, von der Gesellschaft der französischen Aquarellisten zurückgewiesen zu werden, angeblich weil er es unterließ, die üblichen Besuche bei den Mitgliedern der Gesellschaft abzustatten. (Berl. Börsenzeitg.)

B. **Professor Donndorf in Stuttgart** hat das Thonmodell einer Büste Goethe's vollendet, welche in doppelter Größe in prächtigem Tiroler Marmor ausgeführt in Karlsbad an der neuen Promenade bei dem Etablissement Pupp ihren Standort erhalten wird. Mit Benutzung der besten Porträts hat es der Künstler verstanden, ideale Auffassung und sprechende Ähnlichkeit in dem nach aufwärts blickenden Kopfe des Dichters zu vereinigen. Derselbe ist in den besten Mannesjahren dargestellt, den schönen Hals von einem Tuche leicht umschlungen und um die Schultern lose den faltigen Mantel gebreitet, so daß die Figur, so weit sie sichtbar ist, das der plastischen Behandlung nicht ungünstige Kostüm der Zeit trägt.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. No. 2 u. 3.
Holzschnitzereien von den Chorstühlen der Abteikirche in St. Denis (16. Jahrh.). — In Leder gepresste Ornamente von Einbänden in der k. Staats-Bibliothek in München. — Wanddekoration im Palazzo Ducale in Mantua (16. Jahrh.). — Geätzte Ornamente von Waffen und Geräten im bayerischen Nationalmuseum in München. — Seidenstickerei auf Leinwand ebendort. — Moderne Entwürfe: Ausstattung eines Wohnzimmers; Schmiedeeiserne Gegenstände: Affichenständer für ein Museum, Wandarm für Kerzen, Weinkühler, Treppengeländer, Wetterfahne, Gitterthor; Kamin aus Vert de Mer-Marmor mit Bronze-Applikation und einem Aufsatz in geschnitztem Nussbaumholz; Entwurf zu einer Schmuckgarnitur zur Ausführung in vergoldetem Silber mit Amethysten, Smaragden, Perlen etc.; Grabmal mit Bronzeschild; Gitterthor in Schmiedeeisen; Fensterdekoration im Stile Louis XVI; Schrank; Schreibtischgarnitur in Messingguss.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 197.
Die Spezialausstellung für Holz, Möbel und Papier der Union centrale des Beaux-Arts in Paris 1882. — Kunstindustrielle Reisestudien im Sommer 1881, II: Französische Beobachtungen und Wahrnehmungen, von J. v. Falke. — Die Wollausstellung im Krystallpalast zu Sydenham. — Über die Verwendung von Terrakotten am Geison and Dache griechischer Bauwerke, von A. Hauser.

The Portfolio. No. 146.
„Roxana“, etched by T. Riley. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire II: Rievaulx, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Portrait of Erasmus by Dürer. (Mit Abbild.) — Hans Holbein the younger, designer and portrait painter, von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — Notes on ornament, II: Classic types, von H. H. Statham. (Mit Abbild.) —

Deutsche Bauzeitung. No. 10—12.
Betrachtungen über die Dachbedeckung der Seitenschiffe und Chorkapellen an grösseren und an reduzirten Kathedralen mit spezieller Berücksichtigung des Domes zu Utrecht, von H. J. Nieuwenhuis. (Mit Abbild.) — Das Heidelberger Schloss und seine Wiederherstellung. (Mit Abbild.) — Die Konkurrenz-Entwürfe für das deutsche Reichstagsgebäude zu Berlin.

Revue des Arts décoratifs. No. 22.
L'architecture et l'étude de la génération des styles, von Ch. Chipicz. (Mit Abbild.) — David d'Angers, décorateur, von H. Jouin.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 1.
Ruthenische Teppiche. Das Wiener Heilig tumbuch. — Abbildungen: Gemalter Fayence-Teller; Tafelaufsatz in Form einer Fruchtschale; Doppelbett; Ventilationsgitter für den Justizpalast in Wien, Schreibtisch und Sessel.

The Academy. No. 510 u. 511.
The old masters at Burlington House, von C. Monkhouse. — The early christian church at Philae, von A. B. Edwards. — Discovery of a wall-painting at Westminster Abbey, von E. Radford. — A new find of inscribed potsherds in Upper Egypt, von A. H. Sayce. — The water-colours drawings at the Grosvenor Gallery, von Fr. Wedmore. — Glasgow-Institute of the fine arts, von J. M. Gray,

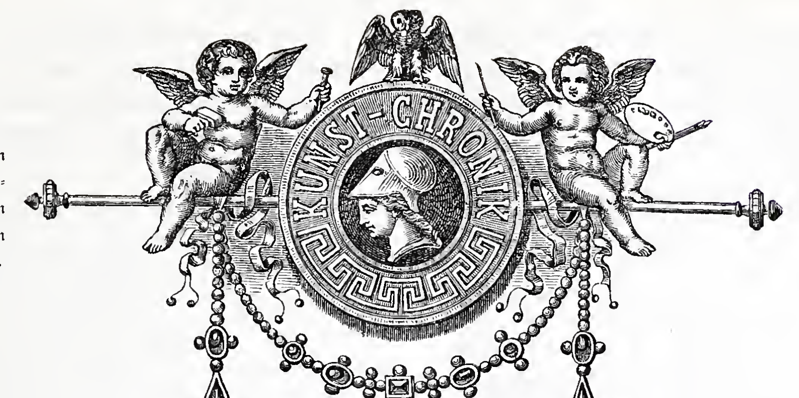
Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1.
Beiträge aus dem germanischen Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Zur Geschichte der Breslauer Glockengiesser, von E. Kalesse. — Sphragistische Aphorismen. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

9. März



Nr. 21.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Umgestaltung der Museumsinsel in Berlin.

Dem preußischen Abgeordnetenhause ist eine Vorlage zugegangen, welche unter dem bescheidenen Titel: Gesetzentwurf „betreffend die Errichtung einer neuen fiskalischen Packhofsanlage in Berlin" die Anfänge eines für die Entwickelung der Berliner Kunstanstalten hochwichtigen Planes enthält. Die westliche Spitze jener Insel nämlich, welche von dem Kupfergraben und einem Arme der Spree gebildet wird und auf der sich das alte und neue Museum und die Nationalgalerie erheben, wird von dem sogenannten Packhofe eingenommen, einer umfangreichen Bauanlage, die jetzt allgemeinen Lagerzwecken für die Staatsverwaltung und die Kaufmannschaft dient. Im Laufe der letzten Jahre hat sich bei der stetig wachsenden Entwickelung des kommerziellen Lebens diese Anlage als unzureichend und unzweckmäßig erwiesen, und da andererseits das rapide Anwachsen unserer Kunstschätze eine Erweiterung der Museen zu einer dringenden Notwendigkeit machte, haben diese beiden Faktoren zusammen gewirkt, um die Regierung zur Ausarbeitung einer Gesetzesvorlage zu veranlassen, welche zunächst die Verlegung des Packhofes nach einem Terrain an der Unterspree mit Zuhilfenahme eines Teils des durch die Stadtbahn überflüssig gewordenen Lehrter Bahnhofs bezweckt. An die Gebäude des alten Packhofes, der nach der Vollendung des neuen, die drei Jahre in Anspruch nehmen wird, niedergerissen werden soll, knüpft sich weniger ein speziell künstlerisches als kunsthistorisches Interesse, da die ursprüngliche, später aber erweiterte Anlage von Schinkel aus den Jahren 1828—1831 herrührt.

In der Begründung zu dieser Gesetzesvorlage wird nun eine Perspektive eröffnet, welche von höchstem Interesse ist. Nach der Beseitigung des Packhofes soll in der That das schöne Wort Friedrich Wilhelms IV.: „Kein unheiliger Fuß soll diesen Boden betreten!" in Bezug auf die Museumsinsel verwirklicht werden. In der Einleitung wird zunächst des Orthschen Projektes gedacht, welches wir im 13. Bande der „Zeitschrift", S. 33 ff. ausführlich besprochen haben. Nach den kurzen Andeutungen, die darüber gemacht werden, scheint keine Aussicht mehr vorhanden zu sein, daß dasselbe jemals zur Ausführung gelangen werde. Orth ging von der Voraussetzung aus, daß die Beseitigung des Packhofes für die nächste Zukunft unmöglich sein werde, und schloß deshalb den Packhof in den großartigen Gebäudekomplex ein, welcher die Gemäldegalerie, ein Kunstausstellungsgebäude und die Kunstakademie umfassen sollte. Obgleich diese Voraussetzung jetzt hinfällig geworden ist, dürfte es sich doch empfehlen, das Orthsche Projekt noch einmal einer gründlichen Prüfung zu unterziehen und namentlich die Frage zu erwägen, ob nicht am Ende doch die Museumsinsel der beste Platz für den unabweislich notwendigen Neubau der Kunstakademie wäre, jedenfalls ein besserer Platz, als der in der völlig entgegengesetzten Stadtgegend gelegene Lützowplatz, der von einigen einflußreichen Stimmen vorgeschlagen worden ist. Man weiß aus Erfahrung, daß der Besuch der Museen von seiten der Studirenden ein verhältnismäßig geringer ist. Wird er erst noch durch die räumliche Entfernung erschwert, so reduzirt er sich noch mehr, und daran wird selbst die Stadtbahn, die eine Station dicht am Museum hat, nichts ändern.

In der Begründung zu der Gesetzesvorlage sind bis jetzt nur folgende drei Punkte ins Auge gefaßt worden. Für die Unterbringung der Pergamenischen Funde muß ein Raum geschaffen werden, der mindestens eine Ausdehnung von 50 Quadratmetern haben muß, da nach den bisherigen Resultaten der Zusammenstellungsversuche die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, den großen Altar mit dem Gigantenfriese, welcher 30 m ins Geviert maß, zu einem großen Teile zu rekonstruiren. Diese Aussicht ist so verlockend, daß sich in der That die Errichtung eines besonderen pergamenischen Museums wohl verlohnt, zumal da bekanntlich in dem neu aufgedeckten Athena-Heiligtum noch ein dritter Fries aus der Attalidenzeit, der sogenannte Trophäenfries, gefunden worden ist. Zweitens sind durch die bedeutende Erweiterung unserer einzig dastehenden Sammlung von Gipsabgüssen nach Skulpturen des Altertums die bisherigen Räume im neuen Museum so unzureichend geworden, daß zahlreiche Formen, deren Ausgüsse nicht untergebracht werden können, in den Magazinen lagern müssen. Es liegt nun in der Absicht der Staatsregierung, ein besonderes Antikenmuseum zu errichten, in welchem alle antiken Originaldenkmäler mit den Gipsabgüssen zu einem großen historischen Ganzen vereinigt werden sollen. Dann würde sich allerdings ein Gesamtbild der antiken Kunst und Kultur ergeben, wie es kaum großartiger gedacht werden kann. Die dadurch frei gewordenen Räume im neuen Museum sollen einerseits zur Erweiterung des Kupferstichkabinets, andererseits für die Abgüsse nach Skulpturen der christlichen Kunst benutzt werden, welche letzteren auf diese Weise mit der Gemäldegalerie in zweckmäßige Verbindung gebracht werden sollen, da das Studium der einen das der anderen ergänzt. Der dritte Punkt betrifft die Erweiterung der Nationalgalerie, deren Räume bereits so überfüllt sind, daß an die Unterbringung größerer Gemälde nicht mehr zu denken ist. Das oberste Stockwerk, welches bisher wechselnden Ausstellungen gedient hat, wird demnächst für kleinere Gemälde in Anspruch genommen werden. Auch der Raum für die Sammlung der Handzeichnungen ist unzureichend. Da die architektonische Gestalt des Gebäudes einen Anbau nicht zuläßt, muß auch hier ein besonderes Bauwerk errichtet werden, das so umfangreich angelegt werden soll, daß es zugleich für die jährlichen Kunstausstellungen der Akademie dienen kann. Die im Neuen Museum durch die Verlegung der ethnologischen Sammlungen in ein eigenes Gebäude an der Königgrätzerstraße frei werdenden Räume sollen für das assyrische und ägyptische Museum benutzt werden. Nach einer vorläufigen Skizze sollen von 33000 Quadratmetern Baufläche, die durch Beseitigung des Packhofes zur Verfügung gelangen, etwa 22500 bebaut werden.

Durch die Mannigfaltigkeit dieser Anlagen wird die Museumsinsel nicht nur eine sehr interessante bauliche Physiognomie gewinnen, sondern auch in ihrer Totalität dem Ideal einer Universitas artium möglichst nahe kommen.

Nachschrift. Vorstehende Zeilen waren bereits geschrieben, als die erste Beratung der Vorlage in der Sitzung vom 2. März erfolgte. Die Beratung endete damit, daß die Vorlage einer Kommission von 14 Mitgliedern zur Prüfung überwiesen wurde. Es muß dabei konstatirt werden, daß der Abgeordnete Reichensperger (Köln), den im Abgeordnetenhause der Nimbus eines großen Kunstkenners und Kunstfreundes umgiebt, sich gegen die Vorlage ausgesprochen hat. Für dieselbe sprach Freiherr von Minnigerode im Namen der konservativen Partei. A. R.

Ein Bahnbrecher der Renaissance in Schlesien.

Zu den namhaften, aber lange Zeit hindurch in Vergessenheit geratenen Architekten, welche der Renaissance in Deutschland Eingang und Geltung verschafften, gehört auch der Meister Wendel Roßkopf. Gestützt auf eine Schrift Dr. Wernicke's über den Meister, sowie auf desselben verdienstvollen Verfassers „Gröditzberg" bietet Lübke in der demnächst erscheinenden 6. Lieferung seiner „Deutschen Renaissance" (2. Aufl.) eine interessante Charakteristik Roßkopfs, welche wir im Folgenden wiedergeben:

„Wendel Roßkopf darf sich einem Elias Holl und Heinrich Schickhardt an die Seite stellen; ja das Interesse an seiner Erscheinung wächst noch, wenn man erwägt, daß er nicht wie jene Meister am Ausgang, sondern am Beginn dieser Epoche steht und für die Einführung der Renaissance in Schlesien und der Lausitz von durchgreifender Bedeutung gewesen ist.

Zuerst begegnet uns der Name des Meisters im Jahre 1518 im Annaberger Bruderbuch des Dresdener Staatsarchivs bei Gelegenheit eines Streites über die Dauer der Lehrjahre, welcher zu Annaberg zwischen dem dortigen Werkmeister Jakob von Schweinfurt und dem Dombaumeister Sebastian Binder zu Magdeburg, dem Verweser aller Bauhütten in Sachsen, Thüringen, Meißen und Schlesien, ausgebrochen war. In diesem Schriftstücke, welches die Görlitzer Meister auf Seiten des letzteren zeigt, hat Wendel Roßkopf sich hinter Meister Gregor Rüdinger von Rochlitz als „Meister in Gorlicz und in der Schlesy" unterzeichnet. Man sieht also, daß er damals schon außerhalb Görlitz, wo er ansässig war, thätig gewesen sein muß. Im folgenden Jahr betrauen ihn die dortigen Behörden mit einem Erweiterungsbau der vor der Stadt gelegenen

Nikolaikirche. Die Urkunden nennen ihn bei dieser Gelegenheit „Schüler des Meisters Benedix, Königlicher Majestät zu Böhmen obersten Werkmeister des Schlosses zu Prag". Dies ist kein anderer, als der Erbauer des berühmten Wladislawsaales auf dem Hradschin, Benesch von Laun, oder wie die Görlitzer Urkunden ihn nennen: Benedict Ryed von Piesting in Niederösterreich. Wie sehr der Schüler sich damals noch an seinen Meister anlehnte, ergiebt der Umstand, daß er für diesen Bau sich Rat bei demselben holte. Daß im Kulturleben, wie in politischer Beziehung, Schlesien und die Lausitz damals von Böhmen abhängig waren, haben wir schon gesehen. Wir erfahren auch, daß schon 1489 „des Königs Baumeister" nach Görlitz berufen wurde, da die Rechnungsbücher dort einen Posten von 1 Schock 21 Groschen Zehrung für ihn enthalten. Auch 1497 treffen wir ihn wieder dort zur Schlichtung eines Streites, der wegen der Lehrzeit der Gesellen ausgebrochen war. Unter solchen Verhältnissen muß es natürlich erscheinen, daß Wendel Roßkopf, dessen Geburtsjahr um 1480 fallen mag, sich als junger Mann zu dem weitberühmten böhmischen Baumeister in die Lehre begab.

Wollte man nun aber ohne weiteres, wie es auch Dr. Wernicke thut, annehmen, daß Wendel von seinem Meister Benedict die Behandlung der Renaissanceformen gelernt habe, so würde man sich täuschen. Meister Benedict ist, wie die Betrachtung seiner böhmischen Bauten dargethan hat, durchaus nicht der Bahnbrecher des neuen Stils, für den man ihn wohl gehalten hat. Er fußt vielmehr noch ganz auf der mittelalterlichen Überlieferung, die er in kühnen Konstruktionen, wie eben im Wladislawsaale, und mit ausgesprochener Vorliebe für die komplizirtesten spätgotischen Gewölbeanlagen, verschlungene Netz- und Sterngewölbe mannigfachster Art, zur Geltung bringt. Von der Renaissance hat er nur dunkle schwache Vorstellungen und wagt daher in seinen Bauten nur hier und da einen bescheidenen Anklang an den neuen Stil. Wenn Wendel Roßkopf sich in der Folge als genau vertraut mit der italienischen Bauweise bewährt, so muß er diese Kenntnis anderswo erworben haben.

Suchen wir seinen Lebensgang zu verfolgen, so haben wir nur zu bedauern, daß vor dem Jahre 1518 die Überlieferungen von ihm schweigen. Im Jahre 1520 erwirbt er in Görlitz das Bürgerrecht, wobei es indes bedeutsam erscheint, daß man ihm die übliche Einzahlung von drei Schock Groschen erließ, „weniger aus Rücksicht auf seine Vermögensverhältnisse, als um sich ihn verpflichtet zu haben". Er muß also damals schon ein Künstler von Ruf gewesen sein. Wahrscheinlich um sich in der Gunst der einflußreichen städtischen Kreise zu befestigen, hatte der junge Meister die Witwe des 1514 verstorbenen Stadtbaumeisters Albrecht Stieglitzer, Frau Margaretha, geheiratet, welche ihm ein übrigens verschuldetes Haus an der Rosengasse im Neißeviertel und zwei Kinder, Hans und Ursula, zubrachte. Die äußeren Verhältnisse des Meisters gestalteten sich bald so günstig, daß er das von seinem Vorgänger ererbte Grundstück schuldenfrei machen konnte; ja als in der Folge sein herangewachsener Stiefsohn ihn wegen des väterlichen Erbteils wiederholt anging, vermochte er den ungestümen Dränger am Vorabende des Pfingstfestes 1533 „mehr aus gutem Willen als von Rechtswegen" ein für allemal mit 130 Mark abzufinden. Daß Wendel Roßkopf damals schon auch außerhalb Görlitz Anspruch auf Autorität erheben durfte, geht aus einem ins Jahr 1520 fallenden Handel hervor, der ihn mit einem Schweidnitzer Meister, Peter Zinn, dem Erbauer des Turmes der dortigen Hauptpfarrkirche, in Differenzen brachte, die indes gütlich beigelegt wurden. Noch klarer erkennen wir aber seine Bedeutung durch die Thatsache, daß Herzog Friedrich II. von Liegnitz ihn um dieselbe Zeit zur Erbauung des Schlosses auf dem Gröditzberg berief. In den weitgesprengten und reich kombinirten Netzgewölben der dortigen Bauten erkennen wir den Schüler des Prager Schloßbaumeisters; aber in dem Renaissanceportal des Saales, welches er neben der Jahrzahl 1522 in gerechtem Stolze mit seinem Namen schmücken durfte,*) zeigt sich ein entschiedener Fortschritt in bestimmter Aufnahme des neuen Stiles. Allerdings ist derselbe noch etwas schwankend und unklar gehandhabt, die Meißelführung noch ziemlich derb, aber die Tendenz ist unverkennbar, der „wälschen" Bauweise sich zuzuwenden. Und was dieser Schritt damals zu bedeuten hatte, das bezeugt die nachdrückliche Art, wie der Architekt an diesem Werke so zu sagen seine Visitenkarte abgiebt.

Fragen wir nun, wo Meister Wendel die Renaissanceformen kennen gelernt hat, so liegt es wohl nahe, zuerst an Breslau zu denken. Finden wir doch dort schon seit 1488 Arbeiten in dem neuen Stile, der bis 1518 in einer Reihe von Denkmalen auftritt, und zwar in einer Behandlungsweise, welche eher einen Deutschen als einen Italiener vermuten läßt. Es muß damals dort also Künstler gegeben haben, die sich mit dem Renaissancestil vertraut gemacht hatten. Bei ihnen wird der Görlitzer Meister sich weiter entwickelt haben. Aber wir werden finden, daß er rastlos fortstrebt und nicht bei dem Gewonnenen stehen zu bleiben gewillt

*) Wir finden mehrfach, daß die deutschen Baumeister damals, wenn sie den neuen Stil anwenden, dies mit einem gewissen Selbstgefühl thun. So nennt sich 1528 Hans Steinmüller an dem merkwürdigen Renaissanceportal des Zeughauses auf der Burg Breuberg im Odenwalde.

ist; denn in wenigen Jahren erlangt er eine Sicherheit und zugleich eine Feinheit in Anwendung der neuen Bauweise, daß wir ihn zu den durchgebildetsten und fortgeschrittensten der damaligen deutschen Architekten zählen müssen. Er macht eine Entwickelung durch, wie wir sie gleichzeitig beim älteren Holbein, entschiedener noch bei Peter Vischer finden.

Der Ruf Meister Wendels muß um diese Zeit immer weiter gedrungen sein, denn von 1525 etwa bis 1530 wirkt er in Breslau als Stadt- und Brückenbaumeister, ohne darum seiner Stellung in der Heimat enthoben zu sein. Aber auch mit Herzog Friedrich II. von Liegnitz finden wir ihn mehrfach wieder in Verbindung, wie er denn 1528 abermals auf den Gröditzberg entboten wird, um sich allda in Sachen, die er wisse, fleißig umzusehen, wie es in einem Briefe vom 14. August desselben Jahres heißt. Also waren die Bauten dort noch nicht ganz vollendet. Das Jahr vorher (1527) erbittet sich der Herzog den Meister nach Liegnitz, wo sich's damals gerade um den Neubau des Schlosses handelte, und der Görlitzer Magistrat willfährt dem Fürsten, obwohl besagter Meister „gemeiner Stadt und unsern Bürgern fast (sehr viel) Arbeit und Gebäu aufzurichten angenommen", weshalb sie dringend ersuchen, ihn „desto eher zu fördern, damit er gemeine Stadt und unsere Bürger mit ihren Gebäuden auch versorgen möge".

So erhalten wir denn Einblick in eine außerordentlich reiche Thätigkeit, deren Zeugnisse sich noch jetzt nachweisen lassen. Denn in Breslau dürfen wir wohl das Rathausportal von 1528 und das gleichzeitige Portal am Hause „zur Krone" ihm zuschreiben; noch sicherer aber hat man ihn als Erbauer aller jener Bürgerhäuser in Görlitz anzusehen, welche der Stadt eine in ganz Deutschland einzige Stellung für die Entwickelung der Renaissance verschaffen. In diesen zahlreichen Werken, deren stilistische Übereinstimmung den Forscher überrascht, und die ich deshalb schon früher als Schöpfungen derselben künstlerischen Werkstatt bezeichnete, tritt eine immer höher und freier sich entwickelnde Behandlung des neuen Stiles hervor. War Meister Wendel auf dem Gröditzberg noch ziemlich befangen in Anwendung der italienischen Formen, so muß er inzwischen Gelegenheit gefunden haben, eine tiefere Kenntnis der Renaissance sich anzueignen. Alle jene durch ihre feine Gliederung, namentlich durch eine Vorliebe für Pilasterstellungen bemerkenswerten Wohnhäuser in Görlitz, welche nach dem Brande von 1525 entstanden sind, dürfen wir dem vielbeschäftigten Stadtbaumeister zuschreiben.

Aber das Hauptwerk seines Lebens und die vollkommenste Leistung seiner Kunst ist und bleibt der Ausbau des Rathauses. Schon seit 1519 hatte Meister Wendel am Rathausturm gearbeitet, wo er die Schöpfung seines Vorgängers im Amt und in der Ehe abzuschließen hatte. Hier folgt er noch ausschließlich der gotischen Formsprache. Aber im Anfang der dreißiger Jahre fügte er dem Rathaus jene Teile hinzu, welche dem Bau einen Ehrenplatz unter den Monumenten unserer Frührenaissance sichern. Der kleine reizende Hof mit seiner hübschen Bogengalerie auf Pfeilern und der eleganten Pilasterordnung datirt von 1534; die herrliche Freitreppe draußen mit dem eleganten Portal, dem Fenster über demselben und dem seitlich angeordneten Balkon, ein Ganzes von unübertroffenem Reiz, ist mit der Jahrzahl 1537 bezeichnet. Vollendeteres hat unsere Frührenaissance nicht geschaffen.

Wann Meister Wendel gestorben ist, wissen wir nicht genau; 1556 wird er als verstorben bezeichnet, da in jenem Jahre von seinen Erben die Rede ist. Sein Nachfolger im Amt war sein gleichnamiger Sohn, den man bis 1576 antrifft. Wir dürfen die in Görlitz zwischen 1556 und 1576 errichteten öffentlichen und privaten Bauten in den meisten Fällen wohl ihm zuschreiben. In Auffassung und Formgebung schließen sie sich den Bauten des älteren Meisters an, jedoch mit den Umwandlungen, welche die fortschreitende Entwickelung der Zeit mit sich brachte."

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

y- **Die Holzarchitektur Hildesheims** bildet den Gegenstand einer Publikation, mit welcher der Architekt Karl Lachner gegenwärtig beschäftigt ist. Bekanntlich wird in keiner Stadt Deutschlands die Physiognomie der Straßen so sehr von den Fachwerkbauten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts bestimmt, wie es in Hildesheim der Fall ist; auch findet sich kaum anderswo ein solcher Reichtum an ornamentalen Motiven, die mit Schnitzmesser und Stemmeisen hervorgebracht sind. Wenn nun auch die der Renaissance Hildesheims gewidmeten Hefte in Ortwein-Scheffers' „Deutscher Renaissance" schon eine stattliche Reihe der merkwürdigsten Fachwerkhäuser nebst zugehörigen Details in Aufnahmen von E. Schreiterer und G. Heuser gebracht haben, so ist doch immerhin noch eine solche Fülle von interessantem Stoffe vorhanden, daß das Unternehmen Lachners seine volle Berechtigung hat. Das erste Heft desselben (Verlag von Borgmeyer in Hildesheim) hat den Ratsbauhof zum Gegenstande und enthält außer einem ausführlichen historischen und ikonographischen Texte drei Tafeln mit autographischen Darstellungen. Wir werden auf den Inhalt zurückkommen, sobald das auf acht bis zehn solcher Hefte, deren jedes ein einzelnes Bauwerk behandeln soll, angelegte Werk zu Ende geführt sein wird.

x. **Die Pilasterfüllungen der Certosa bei Pavia** lautet der Titel einer Mappe mit 20 Photographien in groß Quart, welche im Verlage von Th. Schüller in Leipzig erschienen ist. Diese Sammlung photographischer Aufnahmen, nach der Natur, ergänzt in sehr zweckdienlicher Weise das früher in demselben Verlage erschienene Werk, welches zwanzig General- und Spezialansichten des berühmten Bauwerkes enthält, erfüllt somit den von uns bei Besprechung des letzteren geäußerten Wunsch. Die Blätter bieten übrigens mehr als der Titel besagt, da sie auch Stücke von Friesen enthalten, sowie eine Anzahl der Füllungen in Flachrelief und eine Reihe der in Nischen postirten Heiligenfiguren, mit denen die Fassade bekanntlich übersäet ist.

Todesfälle.

Ludwig Gruner, Direktor der königl. Kupferstichsammlung in Dresden, ist am 27. Februar gestorben, nachdem er einige Tage vorher sein 81. Lebensjahr vollendet hatte.

Moritz Oppenheim, der durch seine Scenen aus dem jüdischen Familienleben bekannte Maler, geboren 1801 in Hanau, starb in Frankfurt a. M. infolge eines Schlagflusses am 26. Februar.

Eduard de Biefve, der einstmals durch sein für das Nationalmuseum in Brüssel gemalte Bild „Die Unterzeichnung des Kompromisses der Edeln der Niederlande" (1841) zu einem schon lange verblaßten Rufe gelangte belgische Historienmaler, ist in der zweiten Februarwoche in Brüssel im Alter von 73 Jahren gestorben.

Konkurrenzen.

In Leipzig soll auf dem Platze vor dem städtischen Museum ein monumentaler Brunnen errichtet werden, zu welchem Zwecke aus einem Vermächtnis 150000 Mark zur Verfügung stehen. Die Stadtverwaltung hat beschlossen, eine Konkurrenz auszuschreiben, an welche die Bedingung geknüpft ist, daß die Bewerber die Verpflichtung übernehmen, das eingesandte Projekt für die genannte Summe auf eigne Rechnung zur Ausführung zu bringen. Das Preisrichteramt haben übernommen: Professor Hähnel in Dresden, Professor Anton Springer und Stadtbaudirektor Licht in Leipzig. Der beste Entwurf soll mit 2000, der zweitbeste mit 1500 Mark prämiirt werden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Benjamin Vautier in Düsseldorf** hat ein neues Bild vollendet, welches unter dem Titel „Trotzkopf" ein hübsches junges Mädchen darstellt, dem die bekümmerte Mutter und der würdige Seelsorger vergeblich ermahnende Vorstellungen machen. Die Scene begiebt sich im traulichen Familienzimmer des Patrizierhauses einer alten Stadt und ist mit der dem Künstler eigenen Feinheit der Charakteristik in allen Teilen durchgeführt. Es bildete in der permanenten Kunstausstellung von Ed. Schulte eine der hervorragendsten Erscheinungen der letzten Zeit.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 7. Februar. Der Vorsitzende zeigte die Aufnahme der Herren Hofprediger Dr. Windel und Regierungsbaumeister Bohn als Mitglieder an und legte sodann an neueingegangenen Schriften vor: Bulletino di archeol. e storia Dalmat. VII, 11, 12; Viestnik Hrvatskoga arkeol. Druztva IV, 1; Perrot-Chipier, hist. de l'art II, 4; Atti dell' accadem. dei Lincei VI, 3, 4; Württemberg. Vierteljahrsschr. für Landesgesch. IV, 1—4; R. von Stackelberg, Leben von O. M. v. Stackelberg. — Herr Schöne knüpfte an die Vorlage von: „Conze, Humann und Bohn, Vorläufiger Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880/81", die Mitteilung, daß die neuen Fundstücke jetzt sämtlich nach Berlin übergeführt und die wichtigeren derselben auch schon öffentlich ausgestellt sind, unter letzteren im sogen. Heroensaal die Balustradenreliefs mit Darstellungen griechischer Waffen. Sodann legte derselbe die Abhandlung von E. Fabricius: De architectura graeca commentationes epigraphicae, Berlin 1881 vor, welche die auf den Zeustempel von Lebadeia bezügliche Bauinschrift ausführlich behandelt, und wies auf die Belehrung hin, welche diese Inschrift und Fabricius' Erläuterungen derselben über den geschäftlichen und technischen Teil griechischer Bauausführungen gewähren. Dabei hob er das Interesse hervor, welches die in der Inschrift enthaltene Angabe über die Kosten der Eingrabungen (1 Drachme 3 Obolen böotisch für je 1000 Buchstaben) für die bekannten Angaben der attischen Psephismen über die Kosten ihrer Eingrabung in Stein oder Bronze und ihrer Aufstellung habe. Die Vermutung, daß diese Kosten nach der Zahl der Buchstaben berechnet worden seien, die vom Vortragenden aufgestellt, aber von Härtel (Studien über griech. Staatsrecht und Urkundenwesen) bestritten ist, gewinnt durch die Inschrift von Lebadeia an Wahrscheinlichkeit. — Herr Milchhöfer sprach über die Anfänge der Kunst in Griechenland, zunächst im Anschluß an die Funde Schliemanns in Mykene. Dieselben zeigen drei verschiedene Elemente: ein orientalisch-semitisches, durch die Phönizier vermittelt; einen bildlosen, hoch entwickelten dekorativen Metallstil, als dessen Heimat Kleinasien, als dessen Urheber die arische Grundbevölkerung der Halbinsel, die Phryger, anzusehen sind; endlich eine einheimisch nationale Kunst, am reinsten in geschnittenen Steinen, mit Phrygischem vermischt in gravirtem Goldschmuck und Grabreliefs vertreten. Die geschnittenen Steine gehören zur Gruppe der sogen. Inselsteine, — die reichsten Sammlungen im Berliner und Britischen Museum, — deren Verbreitungskreis von Thessalien bis Rhodus und Kreta — Kleinasien ausgeschlossen — reicht. Als Hauptsitze dieser Kunst aber, zu der auch die sogen. geometrische Dekoration gehört, müssen der Peloponnes und Kreta betrachtet werden. Die bildlichen Typen sind durchaus eigenartig und von orientalischen Einflüssen nur sekundär berührt. Unter den Tiergestalten spielt das Roß und Mischgestalten aus demselben, das der semitischen und egyptischen Kunst fremd, der indoeuropäischen dagegen sehr vertraut ist, eine Hauptrolle. Ein häufig vorkommender pferdeköpfiger Dämon mit insektenartigem Vogelleibe (Heuschrecke) läßt sich als Urtypus der Harpyien, Erinnyen, Gorgonen u. s. w. ansehen; wo er als Gefäßträgerin erscheint, auch wohl als Prototyp der Iris, einer Schwester der Harpyien. Derselbe Typus wurde dann auch für Kentauren, Satyrn und Silene (ursprünglich pferdeköpfig), Kyklopen, Titanen, Minotauros, Phobos u. ä. verwendet. Alle diese Vorstellungen weisen auf die Urheimat der Arier zurück und sind indoeuropäisches Gemeingut. Selbst die Prometheussage ist auf jenen Gemmen vertreten. Der sonstige Bilderkreis derselben zeigt teils erst im Werden begriffene Gestalten (Chimära), teils spätere durch den semitischen Orient vermittelte (Greif). Die Träger dieser Kunst müssen die Arier gewesen sein, wie denn auch ihr Sagenvorrat, wie ihre Kunst und Kultur in Indien ihre nächsten Analogien finden. Der weibliche pferdeköpfige Dämon und die charakteristische Frauentracht (nackter Oberkörper und in Absätzen herabfallender, die Beine markirender Rock) sind heute nur noch auf indischen Monumenten nachweisbar, und die in Mykene gefundenen goldenen Bekleidungsgegenstände werden durch ebendieselben in ihrer Verwendung am anschaulichsten erläutert. Es waren die Pelasger, deren Religion neben einem reich entwickelten Pandämonismus ursprünglich monotheistisch war. Sie gingen zunächst durch Berührung mit den stammverwandten Phrygern und erst in zweiter Linie mit dem semitischen Orient einer reicheren Kultur entgegen. Diese Verbindungen vollzogen sich für die ältere Periode auf Kreta, wo die Herrschaft des Minos diese Thatsache von ihrer politischen, der Rhea-Zeuskultus von ihrer religiösen, die Dädalossage von ihrer künstlerischen Seite bezeichnet. Die Schliemannschen Gräberfunde repräsentiren die Kulturstufe der Minoischen Zeit, ihr Inhalt stammt größtenteils aus Kreta. — Herr H. Grimm sprach über die Art, wie Raffael einen der Rossebändiger auf Montecavallo und das zugehörige Pferd benutzt hat. Letzteres findet sich benutzt in dem Streitroß des heil. Georg mit dem Säbel (Louvre), die männliche Gestalt dagegen, von der Rückseite gesehen, in dem das Kind emporhaltenden Krieger des Urteils Salomonis (Decke der Camera della segnatura). Raffael hat sich streng an die Vorbilder gehalten. Beim Urteile Salomonis zeigt der nackte Krieger auf einer früheren Skizze der Komposition eine ganz andere und zwar diejenige Stellung, in der er sich auf dem Kindermorde (Marcanton) wiederfindet, nur daß das Licht hier von der Gegenseite kommt. (Leben Raffaels, S. 295.) — Herr Robert besprach mit lebhafter Anerkennung die Schrift von Mau: „Die dekorative Wandmalerei in Pompeji", indem er die Wichtigkeit der hier niedergelegten Forschungen für die Geschichte der antiken Dekoration und die meisterhafte Wiedergabe der Wände in dem beigegebenen Atlas rühmend hervorhob.

B. **Der Landschaftsmaler Eugen von Guérard**, der in Düsseldorf seine Ausbildung genossen und viele Jahre gelebt, dann aber wegen mangelnder Erfolge erst nach Kalifornien und später nach Australien auswanderte, wird nun in die Heimat zurückkehren. Er hat anfangs Januar Melbourne verlassen, wo er eine hervorragende Stellung ein-

nahm. Der „Deutsche Verein" daselbst ernannte ihn zum Ehrenmitglied und der Präsident desselben, der deutsche Konsul Brahe, überreichte ihm das Diplom bei dem ihm gegebenen Abschiedsfeste in feierlicher Weise unter rühmender Anerkennung seiner Verdienste. Gućrard will zunächst Italien besuchen, mehrere Monate dort in Rom verweilen und sich schließlich in Deutschland niederlassen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Häuselmann, J., Populäre Farbenlehre. 8. 95 S. Mit 8 Beilagen in Farbendruck. Zürich, Orell, Füssli & Co. Mk. 4. —.

Hermann, Felix, Die Glas-, Porzellan- und Emailmalerei in ihrem ganzen Umfange. 8. 280 S. Mit 10 Abbildungen. Wien, A. Hartleben. Mk. 4. —.

Lachner, Karl, Die Holzarchitektur Hildesheims. Heft 1: Der Ratsbauhof. gr. 8. 16 S. Mit 3 Tafeln Abbildungen. Hildesheim, Borgmeyer. Mk. 1. 40.

La Roche, E., Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, II: Zur Baugeschichte der Fassade. 8. 45 S. Mit 5 Tafeln Abbildungen. Basel, B. Schwabe.

Marx, G. W., The Art of Drawing and Engraving on Wood. 2. edit. 48 Seiten. 8. Mit Holzschnitten. London. (Berlin, W. H. Kühl.) 2 sh. 6 d.

Morris, W., Hopes and Fears for Art: Five Lectures delivered in Birmingham, London, and Nottingham 1878—1881. p. 206. 8. London. 4 sh. 6 d.

Pilasterfüllungen der Fassade der Certosa bei Pavia. 20 Original-Photographien. gross 4. In Mappe. Leipzig, Theodor Schüller. Mk. 25. —.

Seemann, Theodor, Die Tapete, ihre ästhetische Bedeutung und technische Darstellung sowie kurze Beschreibung der Buntpapierfabrikation. 8. 240 S. Mit 42 Abbildungen. Wien, A. Hartleben. Mk. 4. 80.

Tuer, Andr. W., Bartolozzi and his Works. A Biographical and Descriptive Account of the Life and Career of Francesco Bartolozzi; illustrated with some Observations on the present demand for, and value of, his Prints; the way to detect modern impressions from wornout plates, and to recognise falsely trinted impressions; deceptions attempted with prints, print collecting, judging, handling, &c.; together with a List of upwards of 2,000, the most extensive record yet compiled of the great Engraver's Works. London 1882. (Berlin, W. H. Kühl.) 2 vols. 4. Pergamentband. 42 sh.

Year's Art, 1882: a concise Epitome of all matters relating to the Arts of Painting, Sculpture, and Architecture which have occurred during the year 1881, compiled by Morris B. Huish. London 1882. (Berlin, W. H. Kühl.) pp. 244. 12. 2 sh. 6 d.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Katalog der C. D. Wolff'schen Sammlung von wertvollen Radirungen und Kupferstichen, worunter die niederländische Schule besonders reich und vorzüglich vertreten ist. Versteigerung am 27. März 1882 u. folg. Tage. (1916 Nummern.)

Inserate.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige Kunstausstellung wird am Sonntag den 28. Mai cr. in den Räumen der Kunsthalle hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ganz ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunstausstellung ist auf den Zeitraum vom 28. Mai bis zum 25. Juni incl. beschränkt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum 18. Mai d. J. im Ausstellungsgebäude abgeliefert werden. — Einsendungen nach jenem Termine sind ohne Ausnahme zur Ausstellung nicht mehr zulässig.
3. Kunstwerke, welche in den der Ausstellung vorhergehenden vier Wochen in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung nicht zugelassen.
4. Die Ölgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Ausschusses geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Kunstverein über.
7. Verkäufe an Private werden durch das Bureau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die von dem Kunstverein angekauften Bilder 6% den Verkäufern in Abzug bringt.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum 18. Mai cr. erbeten. Dieselben sind schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, anzumelden; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.

Düsseldorf, den 27. Februar 1882.

Der Verwaltungsrat:
J. A.
Dr. Ruhnke.

H. WELTER, 59, rue des Saints-Pères 59, **PARIS,**
liefert schnell und billig alle in **FRANKREICH** erschienenen Bücher, Journale und Kunstsachen. Preise dieselben wie in Paris. Expedition stets umgehend franco.

Kunst-Auktion in Hannover.

Die innere Ausstattung
der Villa Herhold,
sowie die **Kunst- und Gemälde-Sammlungen** des
Herrn Ludwig Herhold in Hannover,
kommen den **27. bis 31. März 1882** in **Hannover**
unter Leitung des Unterzeichneten zur Versteigerung. Illustrirte Kataloge (1254 Nummern) sind zu haben. (1)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion in Stuttgart. No. 26.

Montag den 27. März und folgende Tage im Hauff-Saale der Liederhalle Versteigerung der reichhaltigen Sammlung von alten Kupferstichen, Zeichnungen und Büchern des verst. Herrn Sekretär Beyerlen, der Doubletten des K. W. Kupferstich-Cabinets und anderer Beiträge; 1694 Nummern. Kataloge gratis gegen Einsendung des Porto's. (1)

H. G. Gutekunst, Olgastrasse 1b.

Für Kupferstichsammler.

Grosse Preisermässigung, soweit die bald zu Ende gehenden Vorräte reichen:

Huber, Rost und **Martini,** Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke; vom Anfange dieser Kunst an; chronologisch und in Schulen geordnet. 9 Bände.
Statt M. 37.50 für M. 10.—
liefern in neuen, brochirten Exemplaren des geschätzten Werkes

Gerschel & Anheisser,
Antiquariat und Buchhandlung,
Stuttgart, Schlossstr. 37.

Empfehlen zugleich ihr umfassendes Antiquar.-Lager aus der kunstgeschichtlichen Litteratur, sowie von Kunst- und Prachtwerken zu billigst festgestellten Preisen. Neuer Katalog im Druck; steht nach Erscheinen gratis und franco zu Diensten.

Nagler's Monogrammisten

(fünf Bände)
Preis Mark 90.—.

Der **sechste** Band (figürliche Monogramme, Nachträge und Generalregister) ist nahezu druckreif. (8)

G. Hirth's Verlag
in **München** und **Leipzig.**

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

HOLBEIN und seine Zeit.

Von
Alfred Woltmann.
Mit vielen Holzschnitten.
Zweite umgearbeitete Auflage.
2 Bände gr. Lex. 8.
br. 20 M.; in Calico 24 M. 50 Pf.; in Saffian oder Pergament (einbändig) 30 M.

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.
Von
Moriz Thausing,
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.



Mitte **Mai a. c.** versteigern wir

die reichen **Kupferstich-Sammlungen** des Herrn

E. F. Oppermann

und eines anderen Berliner Kunstfreundes, enthaltend in über 3000 Nummern grosse Seltenheiten und vorzügliche Werke von:

Berghem, Breemberg, Dusart, van Dyck, Everdingen, Ostade, Rembrandt, Rubens, Ruisdael, Sachtleven, Waterloo. — Beham, Burgkmair. Dürer, Grien, Hirschvogel, Lautensack, Schäuffelein, Schongauer. — Boissieu, Edelinck, Gellée, Nanteuil, Schmidt, Strange, Wille, — prächtige Renaissance-Gefässe eines **Brosamer, Flindt, Jamitzer. Solis, Wechter** und **Zan** in ungewöhnlicher Anzahl, ferner ein reiches Werk der Grabstichel-Kunst unseres Jahrhunderts und eine vortrefflich gehaltene Handbibliothek.

Der illustrirte Katalog kommt Anfang April zur Ausgabe und bitten wir schon jetzt verlangen zu wollen.

Berlin, März 1882. **Amsler & Ruthardt,**
Kunsthandlung — Behrenstr. 29a.

(1)

F. Raps, Hofphotograph,
Cöln a. Rhein,

empfiehlt seine grosse Sammlung Photographien nach Bildern aus den Kölner Museen und Privatsammlungen, aus Linz und Kalkar (Altar von Jan Joest). Verzeichnisse gratis und franco. (1)

Der
Nassauische Kunstverein
zu Wiesbaden

sucht ein **Nietenblatt** in Kupferstich für 1882, ca. 600 Exemplare. Maximalpreis 3 Mark. Gefällige Anerbietungen alsbald unter obiger Adresse. (1)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

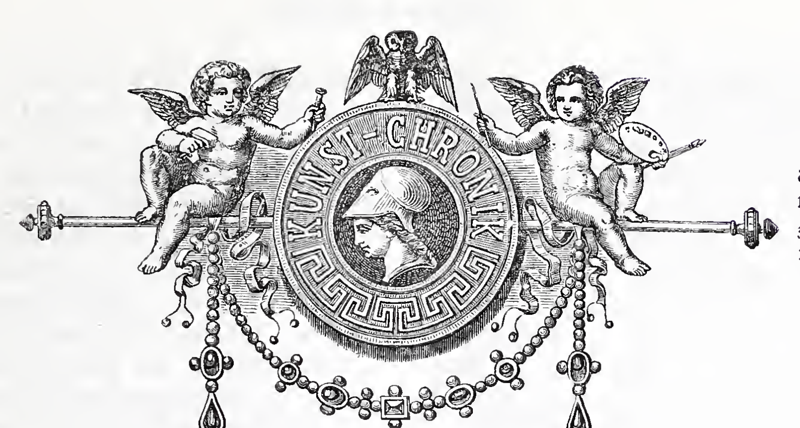
16. März

Nr. 22.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Über öffentliche Gemäldegalerien.

Die ältere Pinakothek in München hat als Gemäldesammlung ersten Ranges das Interesse der Künstler wie der Kunstgelehrten stets lebhaft in Anspruch genommen, und es haben sich an die Art und Weise ihrer Verwaltung schon viele heftige und zuweilen recht unerquickliche Kontroversen geknüpft. Bald war es die Anordnung, bald die Echtheit oder Unechtheit der Gemälde oder deren mehr oder weniger gut gelungene Restauration, um was sich der Streit bewegte. Es scheint, als ob die berühmte Kunststätte, die als solche eine Stätte des Friedens sein sollte, dazu bestimmt wäre, ein ewiger Kampfsplatz zu bleiben; denn ein ähnlicher Vorgang, die Neuordnung der Pinakothek, hatte in neuester Zeit wieder einen heftigen Streit hervorgerufen. Vom Galeriedirektor v. Reber unter Assistenz eines Kollegiums von Künstlern und Kunstgelehrten vorgenommen, fand die neue Anordnung entschiedene Mißbilligung von seiten eines Mitgliedes der Kommission selbst (s. Beil. d. Allg. Zeitg. 1881, Nr. 127, 144, 156, 167, 172), während von anderer Seite das Verfahren der Direktion verteidigt ward. Eine vollkommen gerechte und unparteiische Beurteilung dieser vielbesprochenen Streitfrage, auf die wir aber an dieser Stelle nicht näher eingehen wollen und die hier nur der Ausgangspunkt zu allgemeineren Betrachtungen über Gemäldegalerien sein soll, findet sich in Nr. 7 und 8 der „Wartburg", des Organs des Münchener Altertumsvereins, von Karl Förster, dem Begründer und langjährigen ersten Vorstande dieses unter dem Protektorat des Königs von Bayern stehenden Vereins. Die Streitfrage bestand hauptsächlich darin, daß das dissentirende Kommissionsmitglied den Grundsatz aufstellte, die Galerien seien in erster Linie zum Genuß bestimmt, und es seien demnach Elitesäle einzurichten, in welchen die Perlen der Sammlung zu vereinigen wären, während die Kommission selbst sich dahin entschied, daß die nationalen Schulen zusammenzustellen und nur innerhalb dieser Grenzen wieder entsprechende Geschmacksordnung zuzulassen sei. Förster nimmt im allgemeinen das Verfahren der Direktion in Schutz und weist die Angriffe des Opponenten als ungerechtfertigt zurück, während er zugleich tadelt, daß derselbe an den wirklich ernsten Gebrechen der Pinakotheksverwaltung, dem Restaurationswesen, blind oder beschönigend vorübergehe.

Die Art und Weise nun, wie Förster seinen Standpunkt motivirt, dürfte auch für weitere Kreise von Interesse sein. Es handelt sich, so schreibt der Genannte in dem oben erwähnten Artikel, vor allem um eine bestimmte Ansicht über Zweck und Bedeutung der öffentlichen Gemäldegalerien. Diese sind nach ihm in Kürze folgende:

Die öffentliche Gemäldesammlung hat, wie jede andere Staatssammlung, zu ihrem ersten und vornehmsten Zweck die allgemeine Belehrung. Lernen aber setzt die Möglichkeit des Vergleichens, die Zusammenfassung des Ähnlichen, die Trennung des Verschiedenen voraus. Man lasse die allgemeinen Redensarten von Bildung des Schönheitssinnes und des Geschmackes, vom ästhetischen Genießen endlich bei Seite! Unsere Zeit ist viel zu sehr an die historische Betrachtungsweise gewöhnt, als daß sie noch jene alte

Fabel von einer abstrakten Schönheit zu glauben vermöchte. Wir wissen, daß Geschmack, Schönheitsgefühl &c. subjektive Maßstäbe sind, welche von Generation zu Generation wechseln. Alle Kunst ist ein lebendig sich Entwickelndes, und alles Kunstverständnis ist nichts als die Einsicht in diesen Zusammenhang. Die Kunst ist eine Offenbarung des menschlichen Geistes so gut wie Wissenschaft und Litteratur und muß wie diese als ein Ganzes begriffen werden. Nur dieser Gesichtspunkt kann bei der Anlage und Ordnung öffentlicher Sammlungen maßgebend sein, so gut wie er es bei der Anlage von Archiven und öffentlichen Bibliotheken ist. Alle persönlichen Verhältnisse Einzelner zu einzelnen Kunstwerken, alles, was Sache rein individuellen Genießens und Empfindens ist, kann dieser Hauptforderung gegenüber nicht ins Gewicht fallen. Einfach deswegen nicht, weil diese Eindrücke ewig schwankend bleiben, keine andere als subjektive Entscheidung zulassen und folglich wohl für den kunstliebenden Privatmann, der sich ein stilles Heiligtum zum Genuß zurichtet, den Ausschlag geben können, aber nicht für die öffentliche Sammlung, welche feste objektive Anhaltspunkte braucht, wenn sie sich nicht einem beständigen Schwanken ausgesetzt sehen will. Sie wird es dem Einzelnen überlassen werden müssen, wie er sich genießend in ihr zurecht finde; was sie aber, wenn sie ihrer Aufgabe gerecht werden will, anstreben muß, ist dies: dem Einzelnen die Belehrung zu verschaffen, welche ihn, abgesehen von allen Geschmacksurteilen, allein zu wirklichem Verständnis der Kunst führen kann. Das ist sicherlich nicht ein schwelgendes Genießen vor einigen Meisterwerken, die offiziell als solche bezeichnet und in den Reisehandbüchern mit zwei Sternen belohnt sind, oder das Messen des innerlich Ungleichartigsten an einem abstrakten Schönheitsideal.

Jedes Kunstwerk, auch das höchste und vollendetste, trägt die Spuren seiner Zeit und seines Volkes; der Künstler und sein Werk sind nur richtig zu verstehen, wenn man ihn sozusagen in der Umgebung seiner Zeitgenossen erblickt, wenn man erkennt, wie seine Anschauung vom Leben und seine Ideale sich gebildet haben, was er seinen Vorgängern verdankt, worin er sie übertroffen und weitergebildet hat und in welche Richtung sein eigenes Schaffen die Kunst gewiesen. Und so enthüllt sich nach und nach dem suchenden Auge ein Doppeltes: die charakteristische Eigenart des einzelnen Künstlers und die Gemeinsamkeit der Anschauung und Formgebung, die ihn mit den Genossen seiner Zeit und seines Landes verbindet; so schärft sich der Blick für die individuellen und nationalen Unterschiede, und so erweitert sich zugleich das Verständnis für das Gemeinsame einer ganzen Epoche und das über aller Freiheit der Einzelnen waltende Gesetz. Dies und nur dies ist's, was eine öffentliche Sammlung bezwecken soll. Wenigen ist es natürlich nur vergönnt, jenen vollen Umblick zu gewinnen, der die ganze Kette der Entwickelung dem Auge sichtbar macht; aber auf diese Betrachtungsweise hinzuführen und zu ihr Anleitung zu geben, muß jede öffentliche Sammlung anstreben, soweit nur ihre Kräfte es gestatten. Dieser historische Gesichtspunkt gewährt nicht nur ein festes Prinzip für die Anordnung, sondern auch jedem Beschauer den nötigen Anhalt für Betrachtung und Studium. Er schließt den rein ästhetischen Genuß nicht aus, sondern macht ihn im höheren Sinn erst möglich. Denn ohne das feste Gerüste historischer Kenntnis und geschulter Anschauung wird sich auch ein feines Gefühl nicht leicht über die subjektive Willkür erheben und in der verwirrenden Menge von Kunstwerken einer großen Sammlung den leitenden Ariadnefaden zu finden vermögen.

Sind nun diese Hauptzwecke festgehalten, so mag dann innerhalb der hiermit gezogenen Grenzen auch noch dem rein ästhetischen Gesichtspunkte des Genießens Rechnung getragen werden. Es ist schwer, wo nicht unmöglich, in dieser Beziehung allgemeine Regeln aufzustellen, da Material und Raum in jedem einzelnen Falle stets kategorisch sich geltend machen werden. Es versteht sich wohl von selbst, daß das Beste, die ersten und vornehmsten Kunstwerke jeder einzelnen Gruppe möglichst ausgezeichnet werden durch Anbringung im besten Licht, im Mittelpunkt zusammengehöriger Kunstschöpfungen durch thunlichste Nahestellung, Zugänglichmachung*) &c., ja selbst durch Raumdekoration, wo die Mittel dazu geboten sind.

Dies in Kürze die Ausführungen Försters, denen gemäß auch im wesentlichen die neue Anordnung der Gemälde in der Münchener Pinakothek stattgefunden hat.

W.

Korrespondenz.

Berlin, Anfang März 1882.

Die Stadtbahn bildet seit dem Tage ihrer Eröffnung vor etwa drei Wochen bis jetzt noch immer das Tagesgespräch; zahlreiche Fahrten werden aus purer Neugierde unternommen, und es ist in der That ganz spaßig, über Straßen und Gewässer etwa in der Höhe des zweiten Stockwerkes der Wohnhäuser bequem und schnell fortzueilen. Wir haben uns den Einfluß, den dieses mächtige Unternehmen voraussichtlich auf die Kunstverhältnisse Berlins ausüben wird, klar zu machen. Es sind zwei Stellen, an denen der Stadtbahnbau Fühlung mit der Kunst hat, die Kon=

*) Unter Umständen auch Isolirung. Anm. d. Red.

struktion des Werkes selbst und die völlig veränderten Verkehrsverhältnisse.

Die sechs größeren, zu Berlin selbst gehörigen Stationen, die etwa 20 Straßenübergänge und die 7 Überführungen über Gewässer, darunter die ziemlich bedentende über den Humboldthafen, sind aus Eisen aufgeführt; teils in Form von Bögen, teils in horizontalen Lagen mit Zuhilfenahme eiserner Säulen. Ich bezweifle, daß es eine Stadt giebt, in welcher das Wesen und die ästhetische Wirkung der Eisenkonstruktion einem so beständig vor Augen geführt werden, wie jetzt in Berlin. Nutzlos wäre der Streit, ob diese Formen „schön“ sind oder nicht; ganz sicher wird das an griechische Steinsäulen gewöhnte — durch dieselben verwöhnte — Auge durch die rohrähnlichen Gebälkträger aus Eisen zunächst einfach beleidigt; aber eben so sicher ist es, daß wir, weit davon entfernt dieses Materials entraten zu können, es in Zukunft vermutlich in noch weit umfangreicherer Weise zu den Hochbauten werden heranziehen müssen. Sehe ich recht, so wird infolgedessen unser ästhetisches Gefühl sich eine Wandlung gefallen lassen müssen; durch fortgesetzte Gewöhnung wird unser Auge allgemach dahin gelangen, das statisch ja völlig richtige Verhältnis der eisernen Gebälkstützen und Gewölbespannungen auch „schön“ zu finden, und je häufiger uns dieser Anblick geboten wird, desto schneller wird das statische Schönheitsideal der Zukunft sich einbürgern.

Wesentlicher und hoffentlich von epochemachender Bedeutung ist die seit der Eröffnung der Stadtbahn vorauszusetzende bauliche Umwälzung Berlins. Bisher wohnte man in Berlin im allgemeinen so menschenunwürdig wie nur in irgend einer großen Stadt, Paris, Neapel und Wien nicht ausgeschlossen, und Berlin unterscheidet sich von den genannten Städten dadurch noch unvorteilhaft genug, daß auch der „gute Mittelstand“ noch mit Wohnungen fürlieb nehmen mußte, welche Gesundheit und Selbstgefühl schädigten. Dies kann jetzt ohne Mühe anders werden. Dadurch daß die Stadtbahn zugleich den regelmäßigen Verkehr etwa drei Meilen weit nach Osten und Westen und mit allen Stationen der Ringbahn vermittelt, oder doch demnächst vermitteln wird, können die Berliner „Nomaden“ — denn so müssen $^{19}/_{20}$ unserer Bevölkerung genannt werden — nun endlich ihr festes Haus so ziemlich an jeder beliebigen Stelle des Weichbildes von Berlin und der Nachbarorte aufbauen. Dies geschieht in der That: in einfachster, echt deutscher Weise haben sich „Korporativgenossenschaften“ gebildet, welche den Ankauf von Bauterrain und die Herstellung billigster, isolirter Einfamilienhäuser mit Garten in die Hand nehmen. Nun scheint es mir ein ästhetisches Axiom zu sein, daß rechte Pflege der Kunst im Hause erst da eintreten wird, wo der eigene Hausbesitz der Familie die Verschönerung und Veredlung ihres Heims zur vollkommensten Pflicht macht. Wie soll denn eine geschmackvolle Dekorirung der Wohnräume möglich sein, wenn die ganze bewegliche Habe alle zwei Jahre auf die Möbelwagen geladen und anderen Räumen angepaßt werden soll? Wenn sich, was dringend zu wünschen wäre, diese Richtung auf Individualisirung der Wohnhäuser noch stärker ausbilden und den ganzen Kreis der Beamten, Lehrer, kleinen Kaufleute, selbständigen Handwerker ꝛc. erfassen sollte, so würden die von der Kunst inspirirten Handwerksmeister: Tischler, Töpfer, Maler, Schlosser ꝛc. in Zukunft in höherem Grade anregende und lohnende Aufträge finden, und es würde sich in Bevölkerungsklassen, welche das Wort „Kunst“ kaum kennen, allmählich ein auf dem richtigsten und natürlichsten Gefühl basirter Kunstinstinkt entwickeln. Daß das Fehlen gerade des letzteren die Ursache so mancher Mängel unseres Kunstlebens ist, haben wir schon mehrfach angedeutet. Wenn also die Stadtbahn, unterstützt von dem sich immer mehr entwickelnden Straßenbahnsystem, eine Verbesserung der Berliner Wohnungsverhältnisse in dem eben beschriebenen Sinne zur Folge hätte, so wäre der Tag ihrer Eröffnung einer der wichtigsten Gedenktage für die Geschichte Berlins.

Die großen aus Backsteinen aufgeführten Bögen werden zu den verschiedensten Zwecken, mit Vorliebe aber zu Gasthausanlagen verwendet, meist in „altdeutschem Stil“, wie man sich hier ausdrückt, indem man alles, was nicht von vorgestern ist, so nennt. Einen wirklich schönen Komplex von Räumen haben die Architekten Kayser und von Großheim aus fünf miteinander verbundenen Bögen an der Friedrichsstraße hergestellt; durch Holzbekleidung der Wände im Stile der späteren deutschen Renaissance ist der „Franziskaner“ zu einem der behaglichsten und besuchtesten Bierlokale der Stadt geworden.

B. Förster.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

R. B. **Der Schatz des Freiherrn Karl v. Rothschild.** Baron Karl v. Rothschild in Frankfurt a. M. besitzt einen nur wenigen Auserwählten bekannten Schatz an Kunstwerken, welcher, obgleich erst seit einem Menschenalter angelegt, sich nach materiellem wie idealem Werte doch schon mit den berühmtesten Schatzkammern Europa's auf gleiche Stufe stellen kann. Sein Hauptwert besteht in einer großen Sammlung der seltensten und edelsten Arbeiten alter Goldschmiedekunst, kirchlichen wie profanen Gebrauchs, der erlesensten Meisterwerke aus der Zeit vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Rothschild wußte eben, da er bekanntlich über unbeschränkte Mittel gebietet, durch eine Anzahl von Agenten von überallher sich das Beste und Kostbarste zu verschaffen, selbst solche Gegenstände, welche nach allgemeiner Annahme in völlig festen Händen sich befanden, darunter z. B. auch fast sämtliche Alt-Nürnberger Silberarbeiten, von denen in früheren Jahrgängen dieser Blätter gelegentlich die Rede gewesen ist. Schon wiederholt wurde daher von Kunstgelehrten, Künst-

lern und Buchhändlern dem Besitzer der Wunsch ausgesprochen, er möchte eine würdige Publikation seines Schatzes, ähnlich den bereits vorhandenen Prachtwerken über die Schatzkammern zu Wien, Dresden, München ꝛc. veranstalten. Immer lehnte er es ab. Jetzt endlich ist es dem Photographen Wehe-Wehl gelungen, die Erlaubnis dazu zu erhalten. Der Photograph verband sich, zum Zweck der Publikation, mit dem Architekten Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule zu Frankfurt, dessen Werk „Goldschmuck der Renaissance" so vielen Beifall gefunden hat. Beide beabsichtigen, wie ein Prospekt der Verlagshandlung Heinrich Keller in Frankfurt mitteilt, ein großes, von Römmler und Jonas in Dresden hergestelltes Prachtwerk in drei Serien von je 50 Blatt Folio herauszugeben, von welchen die erste Pokale, Becken, Uhren ꝛc., die zweite Schmuckgegenstände, die dritte größere Silbergeräte, wie Tafelaufsätze u. a. enthalten wird. Dieses Werk wird Kunstgelehrten, Künstlern, Fabrikanten und Sammlern zur Freude, zur Anregung und zum Studium in gleicher Weise willkommen sein.

Der Kunsthändler Emil Geller in Dresden hat seinen ersten Kunstlagerkatalog publizirt, welcher Kupferstiche, Radirungen und Originallithographien neuerer Meister enthält. Besonders die Malerradirer sind stark vertreten, so namentlich Boissieu fast vollständig und zwar zum größten Teile in alten Lyoner Abdrücken. Weiter fiel uns eine Anzahl von Radirungen von Herm. von Brüssel auf, dann ein reiches Werk von J. C. Erhard, wobei viele Seltenheiten, so z. B. „Die große Rarität aus Frankreich" A. 190, die ihrem Namen alle Ehre macht. Auch J. A. Klein, Ferd. Kobell, D. Quaglio, J. C. Reinhardt, A. Schrödter, Th. Valerio, E. J. Verboeckhoven, Otto Wagner, Ant. Wolff bieten eine reiche Auswahl ihrer besten Werke dar. Vor allen aber ist die reiche Sammlung von radirten Blättern Ludwig Richters mit vielen seltenen Abdrucksvarietäten hervorzuheben. Die Preise sind keineswegs hoch angesetzt. Ein Lagerkatalog älterer Meister soll demnächst folgen. Dem Katalog ist eine Adreßkarte der Firma beigefügt, die von Geller selbst in Holz geschnitten ist. Die prächtigen Putti, welche das Kunstgeschäft symbolisiren, sind ganz im Geiste Ludwig Richters konzipirt, und die solide Ausführung läßt es sehr bedauern, daß Geller die aktive Kunst dem Kunsthandel geopfert hat. W.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin wird am 20. August eröffnet und am 15. Oktober geschlossen. Die auszustellenden Kunstwerke sind vom 10. Juli bis zum 29. Juli einzuliefern; einer vorhergehenden Anmeldung bedarf es nicht. An die sich beteiligenden Künstler wird die Bitte gerichtet, Zeichnungen in der Größe eines Oktavblattes von den zur Ausstellung bestimmten Kunstwerken einzusenden, damit danach Facsimilereproduktionen zur Illustration des Kataloges angefertigt werden können. Alle Mitteilungen in Betreff der Ausstellung sind bis zum 10. Juli an das Bureau der königl. Akademie der Künste zu richten.

.·. **Das Berliner Kunstgewerbemuseum** erfreut sich seit seiner Eröffnung im neuen Gebäude eines überaus regen Besuches. In dieser Zeit von drei Monaten bis Ende Februar ist das Museum von 59 202 Personen besucht worden. Von den herrlichen Schätzen der indischen Ausstellung werden jetzt Stücke von hervorragender Schönheit des Musters für die Vorbildersammlung des Museums kopirt. Im gotischen Saale des Museums ist als neuer Erwerb ein Messingkronleuchter aufgehängt, ein sorgfältiger Nachguß des herrlichen Kronleuchters im Rathause zu Goslar. Das Museum geht darauf aus, ähnliche Stücke öffentlichen Besitzes von hervorragendem Kunstwert und vorbildlicher Bedeutung möglichst vollzählig in guten Nachbildungen zu vereinigen.

.·. **Zur Wiener allgemeinen Kunstausstellung** werden aus der Berliner Nationalgalerie und von Berliner Künstlern im ganzen 32 Ölbilder und 6 Rahmen mit Aquarellen, Zeichnungen ꝛc. gehen. Die Nationalgalerie sendet Menzels „Abreise des Kaisers im Jahre 1870"; Knaus' Porträt Mommsens; Wiesnieski's kleine Landschaft mit einer Brücke; Ludwigs „Paßhöhe des St. Gotthardt"; von Kamecke's „St. Gotthardt"; Diez' „Waldfest"; Liers „Abend an der Isar" und Lenbachs Porträt Bismarcks. Außerdem senden noch Bilder: Gentz, Fritz Werner, Hans Gude, Paul Meyerheim, Graef, Gustav Richter (zwei Porträts), Menzel, Knaus, Hertel, Douzette, Körner, H. Eschke, C. Hübner, Ch. Willberg, Brausewetter, Schmidt, Val. Ruths, Michael, Wentscher, Steffeck, Flickel, Sturm und Malchin. Da Ruths, Steffeck, Wentscher und Malchin nicht in Berlin wohnen und überdies Lier, Lenbach und Diez als Münchener noch auszuscheiden sind, wird die Beteiligung von seiten Berlins eine verhältnismäßig geringe sein.

Ein Panoramabau in Hamburg in gleichen Abmessungen wie der Berliner ist, dem Wochenblatt für Archit. u. Ing. zufolge, in seinem Mauerwerk vollendet. Die Professoren Fabre du Faur und C. Häberlin haben sich zur Ausführung des großen Schlachtgemäldes von Wörth dorthin begeben. Interessant dürfte die Mitteilung sein, daß die Leinwand zu diesem Gemälde rund 8000 Mk. kostet, die Farben etwa ebenso viel. Ein französischer Spezialist überträgt mittelst des Sciopticons die Umrisse der Skizze auf die Leinwand; diese Arbeit kann nur während der Nacht vorgenommen werden und wird mit nicht weniger als 9000 Fr. bezahlt.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Der Bildhauer Josef Beyer arbeitet gegenwärtig an dem Thonmodell für eines der Reliefs, welche für die Ausschmückung der Attika am neuen Parlamentsgebäude bestimmt sind. Zwei davon, das eine Oberösterreich, das andere Salzburg in Figurengruppen repräsentirend, sind Beyer zur Ausführung übertragen. Von anderen Arbeiten der jüngsten Zeit finden wir bei dem Künstler zwei durch große Lebendigkeit des Ausdrucks auffallende Kinderbüsten in Gips. Die Ausführung in Marmor nach einer dieser reizenden Schöpfungen ist fast vollendet. Sehr beachtenswert und durch treffliche Charakteristik ausgezeichnet sind die Gipsmodelle der zwei Statuetten, welche die Bauunternehmer Schwarz und Klein vorstellen und vom Künstler vor kurzem vollendet worden sind. Die Ausführung der Statuetten soll in Bronze geschehen. Zu den neuesten Arbeiten des Künstlers gehören auch die Porträtbüste des Dr. Ulrich, ein Gipsmodell zur Ausführung in Marmor bestimmt, und die zwei Kolossalbüsten des Paolo Veronese und des Tintoretto, welche für die Dekoration des Anbaues am Künstlerhause modellirt sind. Ganz vollendet und zur Übertragung auf den Bau bereit ist die in Sandstein ausgeführte Figur des Civilrechtes, eine überlebensgroße weibliche Gestalt, welche für die Dekoration des neuen Universitätsgebäudes bestimmt ist. Sie gehört zu der Reihe von allegorischen Figuren, welche die Disziplinen der juridischen Fakultät vorstellen. — Drei der Kolossalgemälde aus dem Prometheus-Cyklus, welchen Prof. Christ. Griepenkerl für den großen Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften zu Athen malt, sehen ihrer Vollendung in allernächster Zeit entgegen. Fertig ist die Darstellung des Prometheus, wie er den Menschen das Feuer bringt. Er steht aufrecht in einer Höhle und hält mit der Linken die Fackel empor; um ihn drängen sich die Menschen, die neue Gabe bewundernd. Links im Hintergrunde ein Stück freundlicher Landschaft, durch welche zwei Wanderer gegen die Höhle zuschreiten. Das zweite Gemälde, den gefesselten Prometheus vorstellend, kann ebenfalls als fertig gelten. Es zeigt in der Mitte den an einen gewaltigen Felsen festgeschmiedeten antiken Dulder. Seine Arme sind ausgebreitet, um auf eine gewisse Analogie des Prometheus mit Christus hinzuweisen. Der Adler zerfleischt die rechte Seite des Feuerbringers. Links von Prometheus, dessen kräftige muskulöse Gestalt nur wenig von einer roten Draperie verdeckt ist, sitzt Okeanos, dicht in einen blaugrünen Mantel gehüllt. Um diese beiden Figuren sind die Okeaniden, welche den Prometheus betrauern, in anmutigen Gruppen verteilt. Rechts im Mittelgrunde erblicken wir die Gestalten des Hephästos und des Hermes, welche, nachdem sie den Prometheus festgeschmiedet, sich im Fortgehen noch einmal nach ihm umwenden. Auf dem dritten Bilde erblicken wir etwas links von der Mitte Prometheus, ledig seiner Fesseln; etwas rechts von der Mitte Herakles, welcher den Adler getötet und Prometheus befreit hat. Im Hintergrunde rechts sehen wir auf einem Felsen einen Kentauren, der den Thanatos zurückhält. Die drei erwähnten Ölgemälde werden an einer der Langseiten des Sitzungssaales Platz finden; an einer der Schmalseiten befindet sich

seit längerer Zeit Griepenkerls „Gigantomachie“, an der andern wird die „Aufnahme des Prometheus im Olymp“ angebracht, welche Darstellung der Meister in nächster Zeit mit Zugrundelegung der bekannten Aquarellskizze, welche in der akademischen Ausstellung von 1877 zu sehen war, beginnen will.

R. B. **Heiligenstatuen von Nürnberger Privathäusern.** Nürnberg hat wiederum zwei seiner schönsten und wertvollsten plastischen Kunstwerke, zwei Statuen von Privatwohnhäusern, welche wesentlich mit dazu beigetragen, den Straßen der Stadt so viel Reiz und Interesse zu verleihen, verloren. Es sind dies die Statue eines Ritters, höchst wahrscheinlich Porträt Kaiser Karls IV., von dem Geißlerschen Hause im ältesten Teile der Stadt, in der Nähe der Burgstraße und der Sebalduskirche gelegen, und die lebensgroße Statue einer Madonna von dem Rupprechtschen Hause in der Hirschelgasse. Erstere stammt aus dem 14. Jahrhundert und ist ohne Zweifel ein Werk desselben, dem Namen nach uns nicht bekannten, Künstlers, welcher die Statuen an der Spitzsäule des Schönen Brunnens gefertigt hat. Letztere, gleichzeitig mit dem Saalbau am Rupprechtschen Hause um 1534 unter italienischem Einfluß entstanden, ist vielleicht ein Werk des Peter Flötner, von welchem überliefert ist, daß er die reizvollen Skulpturen am Kamin jenes Saales gefertigt hat. Beide Statuen wurden vom königl. Museum zu Berlin erworben.

⁂ **Die Ausgrabungsarbeiten am Forum** sind, wie der Times aus Rom gemeldet wird, wieder in Angriff genommen worden, und es ist die Absicht des Ministers für den Volksunterricht, daß sie ohne weitere Unterbrechung fortgesetzt werden sollen, bis die ganze Fläche vom Titusbogen bis zum Tabularium, auf dessen Überresten die modernen Munizipalgebäude am Fuße des Kapitols stehen, blosgelegt ist.

R. B. **Der bekannte Architekturmaler Lorenz Ritter** hat im Auftrage eines reichen Kunstfreundes, des Fabrikbesitzers Emil Seitz, soeben ein Aquarellgemälde von ungewöhnlich großen Dimensionen vollendet, in welchem der malerische Reiz unserer mittelalterlichen Stadtbefestigung zu voller Wirkung gelangt. Es ist eine vollkommen naturgetreue Ansicht des fünfeckigen Turmes, des ältesten Bauwerkes der Stadt Nürnberg, mit der angebauten Kaiserstallung und dem hohen Turm Lug-ins-Land, in sehr glücklicher Verschiebung mit dem Blick auf andere Stadtmauerpartien im Hintergrund und dem im üppigen Baumwuchs prangenden Stadtgraben im Vordergrunde bei Abendbeleuchtung. — Gegenwärtig arbeitet er an einer sehr großen malerischen Radirung, einer Ansicht des Nürnberger Schönen Brunnens mit reicher Staffage. Sein Bruder Paul Ritter ist eifrig mit der Ausführung seines, vom Magistrat der Stadt Nürnberg zum Schmuck des Rathauses bestellten, Gemäldes beschäftigt, welches die Einführung der Reichskleinodien und Heiligtümer in Nürnberg im Jahre 1424 darstellt. Der Wagen, auf welchem der Kasten mit seinem kostbaren Inhalt steht, fährt in Begleitung von Patriziern und Geistlichen soeben am Portal der Frauenkirche vorbei. Eine unabsehbare Menge von Menschen in den farbenreichen Kostümen jener Zeit ist auf dem Hauptmarkt versammelt. Im Hintergrunde die prächtige Architektur der Stadt. Der Künstler ist bei Ausführung seiner Aufgabe überaus gewissenhaft zu Werke gegangen und hat bei aller Sorgfalt in der Behandlung des Einzelnen eine vollkommen einheitliche Gesamtstimmung zu erreichen gewußt.

Vom Kunstmarkt.

W. **Börners Kupferstichauktion.** Der Katalog dieser am 23. März in Leipzig stattfindenden Auktion, welcher 1241 Nummern zählt, verzeichnet die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes, an die sich kleinere Beiträge aus verschiedenem Besitz anschließen. Die erstgenannte Sammlung umfaßt meist Arbeiten älterer Künstler, namentlich ist Dürer (dabei das Porträt des Eobanus Heß), die Kleinmeister und Monogrammisten, die französischen Porträtstecher, Cl. Gellée, Boissieu, Rembrandt, Berghem, Ostade, Schmidt u. a. m. reich und vorzüglich vertreten. Hervorzuheben wären noch mehrere Ornamentstiche anonymer Meister des 16. Jahrhunderts, sowie einige Hauptblätter der Schabkunst von Mac-Ardell, Earlom, und holländische Radirungen. In dem sehr reichen Werke von J. E. Ridinger, das hier geboten wird, kommen neben Hauptblättern auch unbeschriebene Seltenheiten vor. Den Schluß des Katalogs macht eine kleine Partie Originalhandzeichnungen meist niederländischer Meister, unter welchen „Der Kartenspieler“ von F. van Mieris (bezeichnet), die Rotstiftzeichnungen des J. E. Ridinger, sowie drei ausgeführten Federzeichnungen von A. L. Richter auch den verwöhnten Sammler befriedigen dürften.

Kupferstichauktion von H. G. Gutekunst in Stuttgart. Neben einigen kleineren Beiträgen enthält der Katalog dieser am 27. März bevorstehenden Auktion, welcher fast 1700 Nummern zählt, zwei größere Sammlungen. Die eine stammt aus Privatbesitz und hat den Charakter einer allgemeinen Sammlung; d. h. der Besitzer wollte sich ein Bild der Gesamtentwickelung der reproduktiven Kunst schaffen, weshalb er es sich angelegen sein ließ, jeden besseren Künstler durch ein gutes Werk (oder auch bei günstiger Gelegenheit durch mehrere) vertreten zu haben. Ein flüchtiger Durchblick des Kataloges zeigt, daß hier auch auf gute Exemplare Rücksicht genommen wurde, weshalb diese Abteilung alle befriedigen wird, die die Lücken ihrer Sammlungen ausfüllen wollen. An diese Sammlung reiht sich eine Abteilung von Handzeichnungen an (Nr. 612—739), unter denen besonders die große Zahl von Zeichnungen der beiden Tiepolo auffallen: Kohlenzeichnungen auf blassem Papier, Rotstiftskizzen und Federskizzen mit Sepia Eine weitere Abteilung bringt Bücher; es sind meist französische Werke mit Illustrationen oder Galeriewerke, wie das Dresdener 1753, das von Florenz in fünf Bänden, die Royal Galery of British Art u. s. w. Die zweite größere Sammlung enthält Doubletten des königl. Kupferstichkabinets in Stuttgart. Auf Doubletten liegt ein gewisses Odium von seiten der Sammler, das nicht immer berechtigt ist. Es ist wahr, daß jede Sammlung, die zwei Exemplare eines Blattes besitzt, stets das minder gute weggeben wird; aber abgesehen davon, daß oft wirklich zwei völlig gleich gute Exemplare nebeneinander vorkommen, muß das minder gute nicht deshalb schon schlecht sein. Beweis für das Gesagte ist die dargebotene Doublettensammlung, die besonders, was alte Meister anbelangt, auch fein gebildete und wählerische Sammler befriedigen wird. Wir machen nur auf die Blätter von Altdorfer, H. S. Beham, de Bry, Dürer, Goltzius, Lukas van Leyden, Zasinger und auf die Reproduktionen von Rubensbildern aufmerksam. W.

W. **R. Lepke's Kupferstichauktion.** Die in Berlin am 27. März zur Versteigerung kommende Sammlung stammt aus dem Besitz des Bankiers C. D. Wolff in Berlin und genoß bei allen Kunstfreunden, die sie kennen zu lernen Gelegenheit fanden, eines vorzüglichen Rufes. Sie enthält nur Gutes, da nur solches nach bedächtiger Auswahl erworben wurde. Der 1916 Nummern zählende Katalog bietet namentlich in der holländischen Schule einen Reichtum (Nr. 1—995), der die regste Teilnahme der Kunstsammler wecken dürfte. Es fehlt im Verzeichnis der Meister auch nicht ein berühmter Name und die Kostbarkeiten und Seltenheiten drängen sich auf jeder Seite so vor, daß es rein unmöglich ist, einzelne Meister hervorzuheben oder zu nennen. Nur im kunsthistorischen Interesse will ich den Probedruck von Ferd. Bol, „Das Opfer Abrahams“, B. 1. nennen, um beizufügen, daß er schon in Wessely's „Supplementen“ angeführt wird. Die zweite Abteilung, der deutschen Schule gewidmet, bringt auch Erwerbenswertes; namentlich sind Dürer und die Kleinmeister, Holbein, Lautensack, Lorch von den älteren Meistern, Dietrich und Schmidt von den neueren zu beachten. Dietrich namentlich enthält sehr viele der seltenen, vom Meister verworfenen Blätter. In der französischen und englischen Abteilung werden Freunde dieser Schulen auch nicht vergebens nachsuchen. Den Schluß bildet eine Sammlung moderner Stiche, Radirungen und Originallithographien. Nicht unerwähnt will ich lassen, daß auch der „Liber veritatis“ von Cl. Gellée versteigert wird.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 2.

Über Technik und Entwickelung der Spitzen, von C. von Braunmühl. (Mit Abbild.) — A. Keims Mineralmalerei, von C. A. Regnet. — Das Kunstgewerbemuseum in Nürnberg. — Die landgräfliche Porzellanmanufaktur in Kassel. — Nationalmonument in Rom, von F. O. Schulze.

L'Art. No. 373 u. 374.
La statue de Rabelais à Chinon, von F. Frank. (Mit Abbild.) — Les collections de Benjamin Fillon, von G. Noël. (Mit Abbild.) — Théodore Rousseau, paysagiste, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Quatre eauxfortes de M. Lalanne, von J. B. Wemsill. — „Le Triomphe de la Réligion", von Fr. Dekeyser. (Mit Abbild.) — A. L. C. Pagnest (1790—1819), von E. Chesneau.

Deutsche Bauzeitung. No. 14—16.
Das Heidelberger Schloss und seine Wiederherstellung. (Mit Abbild.) — Das neue Postgebäude in Basel, von L. Wagner. (Mit Abbild.) — Konkurrenz für das Nationalmonument in Rom.

Chronique des Arts. No. 2—7.
Deux bustes de J.-J. Caffieri, von V.-J. Vaillant. — L'exposition du Cercle de la rue Volney. — Académie des Inscriptions (Verreries et mosaïques de Salviati), von Princesse della Rocca.

Journal des Beaux-Arts. No. 3.
Manifestation en l'honneur de Mr. N. de Keyser, peintre d'histoire. — Exposition du Cercle des Beaux-Arts à Gand.

The Academy. No. 512.
The exhibition of the Royal Scottish Academy, von J. M. Gray. — Minor exhibitions, von C. Monkhouse.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung den 23. März 1882 Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Handzeichnungen alter und neuerer Meister. Tierstücke von Johann Elias Ridinger und Johann Adam Klein. (1241 Nummern.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

23. März



Nr. 23.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Giulio Licinio, der Neffe Pordenone's.

Von Josef Wastler.

Wohl über wenige Künstler sind so verschiedenartige, widersprechende Nachrichten verbreitet wie über Giulio Licinio, den (vermutlichen) Neffen und Schüler des Giovan' Antonio Licinio, genannt Pordenone. Während Füßli und Nagler ihn 1561 sterben lassen, wissen wir aus den von Schlager veröffentlichten Nachrichten,[1]) daß er noch 1589 in Wien lebte und malte. Auch die sonst so gewissenhaften Schriftsteller Crowe und Cavalcaselle lassen, den Angaben Füßli's folgend, Giulio Licinio 1561 sterben, da ihnen die Publikation Schlagers offenbar nicht bekannt war. Während Sandrart ihn seiner in Augsburg gemalten Fassadenfresken wegen außerordentlich hervorhebt und behauptet, daß er seinen Vetter und Lehrmeister Pordenone „in der Zeichnung, worinnen er mehr Geist und Regeln merken lasse, übertraf", findet Maniago[2]) von seinen Allegorien in der Libreria vecchia in Venedig, daß i caratteri sono affatto meschini, e le forme diverse da quelle della scuola del Pordenone.

Die Jugend unseres Künstlers ist in vollkommenes Dunkel gehüllt. Daß er ein Schüler Pordenone's war, ist in hohem Grade wahrscheinlich, was wir durch ein später zu beschreibendes Gemälde seiner Hand bekräftigen werden. Daß er einige Jahre in Rom zubrachte (wahrscheinlich in der Zeit zwischen dem Tode Pordenone's,

1) Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen, 1850, Band V.

2) Storia delle belle arti friulane dal conte Fabio di Maniago.

1539, und dem Jahre 1556) und dadurch, vielleicht um ihn von Pordenone zu unterscheiden, den Beinamen il Romano erhielt, ist ebenfalls glaubwürdig. Im Jahre 1556[1]) malte er in Konkurrenz mit Paolo und Benedetto Caliari (Veronese), Andrea Schiavone, Battista Franco, Giuseppe Salviati und Tintoretto drei der 27 Medaillons der Saaldecke in der Libreria vecchia zu Venedig, welche die allegorischen Gestalten der Wache, der Fasten, der Geduld, des Ruhmes, der Seligkeit 2c. darstellen.[2])

Im Jahre 1561 finden wir Giulio, wahrscheinlich durch den Kaiser dahinberufen, in Augsburg thätig. Er malte dort nach Sandrart für einen Herrn Rehlinger die Fassaden zweier großen Häuser in Fresco, von denen unser Gewährsmann 1675 aussagt, daß sie, obschon über hundert Jahre alt, fast noch in unveränderter Schönheit erhalten seien. Auf einem gemalten Täfelchen befand sich die Inschrift: Julius Licinius, Civis Venetus & Augustanus hoc aedificum his picturis insignivit, hicceq; ultimam manum posuit A. 1561.

1) Nicht 1584, wie Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Jordan, VI, S. 354) annehmen. Denn da der Bau der Libreria vecchia durch Sansovino 1548 vollendet war, so ist es in hohem Grade wahrscheinlich, daß in dem von Lanzi angegebenen Jahre 1556 die Malereien der Decke des Saales ausgeführt wurden, keinesfalls aber 1584, wo Schiavone bereits zwei Jahre tot war, und wahrscheinlich auch Salviati. Die Rundbilder befinden sich auch nicht, wie Crowe und Cavalcaselle angeben, im „Bibliotheksaal des Dogenpalastes", sondern im großen Saale der Libreria vecchia.

2) Venetia, da M. Francesco Sansovino, 1604. Fol. 208.

Von Augsburg kam Licinio als „kaiserlicher Hof-kontrafecter und Maler" nach Wien. Nach den Forschungen Schlagers wurde er 1564 mit 20 Fl. monatlicher Besoldung von Kaiser Max II. angestellt. 1565 bekommt er aus Gnaden 100 Fl., 1567 für eine Abkonterfectur Kaiser Max 12 Thaler und für „ain Visch", so er Kaiser Ferdinand I. gemalt hat, 15 Thaler. 1570 erhält er in Speyer bei einem von Sr. Majestät gehaltenen Schießen 12 Fl. für Malereien, die er mit Gold und Farben auf die Gewinnste gemalt. 1573 werden ihm „zu Hülff seiner Zörung in Italia" aus besonderen Gnaden 200 Fl. angewiesen. 1574 erhält er eine lebenslängliche jährliche Pension von 100 Fl., im Jahre 1575 für etliche Contrafatura und eine ausstendige Zörung, so er auf etlichen Reisen für S. Majestät aufgewendet, 160 Fl. 1576 ist er mit 20 Fl. monatlich angestellt. 1577 bleibt er unter Kaiser Rudolf in seiner Anstellung. 1588 wird dem Julius Licinius „kaiserlich. Majestät gevesten Hofmaller" der siebenjährige Provisionsrückstand jährlicher 100 Fl., vom 1. Dezember 1581 zu rechnen, bezahlt. 1589 erhält er, „J. L. Röm. kaiserl. Majestät gevester Hofmaller", wegen seiner am Turm zu Eberstorff verrichteten Arbeit 100 Fl.

In der Zwischenzeit war Licinio auch am herzoglichen Hofe in Graz thätig. Wir finden in dem Ausgabenbuche Erzherzog Karls II., Herzogs von Steiermark [1]), im Jahre 1575 die Notiz: „wegen eines ihrer fürstl. Durchl. meiner gnedigsten Frawen gemachten Conterfet 10 fl. den Julius Licinius." Licinius hat außer diesem Porträt der Erzherzogin Maria für den steirischen Herzogshof auch ein religiöses Gemälde ausgeführt und zwar als Altarblatt für die Hofkapelle in der Burg. Die Hofkapelle, welche sich in dem vom Kaiser Friedrich IV. erbauten alten Trakte der Burg befand, wurde mit diesem aus angeblicher Baufälligkeit im Jahre 1854 demolirt und das Licinio'sche Altarbild war seither in Vergessenheit geraten. Ich fand dasselbe vor zwei Jahren in einer aufgelassenen Kapelle über dem Hoforatorium des Grazer Domes, noch mit dem alten prächtigen Renaissancerahmen geschmückt, an der Wand lehnen. Auf meine Anregung in einem öffentlichen Blatte wurde das Bild aus dem Versteck herausgezogen, der Rahmen neu vergoldet, und es hängt heute an der Wand des südlichen Seitenschiffes der genannten Kirche. Es ist mit Igulo Licinius V. F. (Venetus fecit) bezeichnet. Da die Augsburger Fresken längst zerstört sind (nach Crowe und Cavalcaselle befinden sich auf einem Hause der Philippiner Welserstraße Überreste von Tempera-Dekorationen: Pluto, Venus und Janus darstellend, welche mit Ausnahme Pluto's völlig neu, d. h. übermalt sind), so ist das Grazer Bild um so interessanter, als es das einzige signirte, also authentische Gemälde Licinio's in deutschen Landen ist.

[1]) S. Emil Kümmel, Wiener Abendpost, 1879, Nr. 184.

Das Gemälde stellt den „Leichnam Christi von Engeln bedient" dar. Ein Engel hält den in die Knie gesunkenen Leichnam, ihn unter den Armen stützend, aufrecht, ein anderer, links, legt mitleidsvoll seine beiden Hände auf die Hand des Heilands, während ein dritter, rechts, weinend mit dem Leichentuche manipulirt. Das Bild ist, mit den Meisterwerken des großen Pordenone verglichen, ziemlich schwach, aber es zeigt doch in jeder Hinsicht den Schüler des Meisters. Charakteristisch sind zunächst die wuchtigen, athletischen Glieder der Engel, eine Eigentümlichkeit aller Friauler, besonders Pordenone's und seiner Schule. Der Körper Christi ist mit Ausnahme der Beine ungemein mächtig und die drei Engel haben Glieder wie für den Arenakampf berechnet, während deren Gesichter die rosige Frische friaulischer Alpenbewohner aufweisen. Nur der Kopf Christi, stark in Schatten gehalten, ist von feinerer Bildung und hat einen schmerzhaften, aber edlen Ausdruck. Es scheint, daß der Künstler durch den Kontrast der blühenden üppigen Engel mit dem noch im Tode kummervollen Ausdruck des Christuskopfes eine Steigerung des Eindruckes beabsichtigte.

Die schöne Raumverteilung hat Giulio ebenfalls von dem Meister gelernt. Wenn, wie es kaum mehr bezweifelt wird, das berühmte Bild auf Monte di Pietà in Treviso nicht von Giorgione, sondern von Pordenone herrührt, so weist selbst der Vorwurf unseres Grazer Bildes auf Pordenone's Schule hin, denn es liegt nahe, daß Giulio nach dem Tode Pordenone's in fremdem Lande sich an einem Gegenstande versuchte, mit dem sein Lehrer und Meister so große Erfolge errungen. Und ist auch die Gesamtanordnung auf Giulio's Bilde eine andere, als auf dem von Treviso, so zeigt dennoch die Dreizahl der Engel, und manches Andere, z. B. daß der eine Engel den Körper Christi stützt, der zweite dessen Hand hält und der dritte sich mit dem Leichentuche beschäftigt, daß Giulio bei der Konzeption seiner Arbeit die großartige Komposition Pordenone's vorgeschwebt hat.

Fassen wir alles zusammen, so geht aus dem Gesagten unzweideutig hervor, daß Giulio Licinio wirklich ein Schüler Pordenone's war. Daß er um sehr vieles schwächer war als der Meister, ist niemals bestritten worden; aber aus seinem Grazer Werke weht uns nicht nur friaulische, sondern Pordenone'sche Luft entgegen.

Noch einmal Pseudogrünewald.*)

Mein Artikel über Pseudogrünewald erhielt eine lange Erwiderung in Nr. 13 der Kunstchronik; möge es mir hiermit gestattet sein, auf sie mit einigen Worten einzugehen.

Vor allem muß ich konstatiren, daß ich nicht erst durch den archivalischen Fund zu meiner Ansicht geleitet wurde. Wenn ich mit der Bilderkritik auch noch archivalische Forschungen verbinde, so sollte das doch wohl „der gegenwärtigen Entwickelungsphase kunsthistorischer Forschung entsprechen".

Auch mir sind fast alle von den ins Feld geführten sogenannten Jugendwerken Kranachs aus eigener Anschauung bekannt, dazu noch die meisten in den sächsischen Ländern. Auf mich haben nun die Werke des Pseudogrünewald einen ganz anderen Eindruck gemacht als die vielen mir zu Gesicht gekommenen kirchlichen Darstellungen Kranachs. Daß man unter den vielen ehemaligen Grünewaldschen Werken eine Sichtung vornehmen muß, ist klar. Gerade der Altar in Halle spricht gegen die Annahme von Jugendwerken, denn er trägt die Jahrzahl 1529, und damals war Kranach bereits 57 Jahre alt. Freilich sagt Woermann, daß Kranach den einen — wie auch von ihm anerkannt — großartigeren Stil in den Kirchengemälden länger festgehalten habe: eine Annahme, zu der man dann allerdings notgedrungen greifen muß. Besonders auffallend war mir der Unterschied beim Anblick der beiden Bilder in der Stadtkirche zu Naumburg. Das eine, „Die Anbetung der heil. drei Könige", ist von Woltmann (Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst III, S. 22) eingehend beschrieben worden, doch noch vom Standpunkte Passavants aus. Neben diesem hängt das von Woermann als so vorzüglich geschilderte Bild Kranachs: „Lasset die Kleinen zu mir kommen". Diese beiden Gemälde, nebeneinander gehalten, vermögen allein schon den Glauben zu erschüttern, daß sie von einem Meister herrühren.

Wie wenig kann ferner gegen das Madonnenbild bei Hofrat Schäfer das im selben Besitze befindliche Parisurteil Kranachs aufkommen! Es ist mir wohl bewußt, daß ich damit W. Schmidts Ansicht entgegentrete, der im übrigen jedoch gemäß seiner mündlichen Äußerungen nicht als Gegner von mir angeführt werden darf.

Gerne bin ich bereit, auch noch die übrigen einschlägigen Gemälde zu besprechen; doch fürchte ich, daß wir auf dem alten Standpunkte bleiben, so lange Woermann — wie es ja im letzten Artikel wieder der Fall ist — kein anderes Argument bringen kann, als den rein individuellen Eindruck. Selbst die Anführung von Gesinnungsgenossen vermag mich nicht von meiner Ansicht abzubringen. Ich kann mich ebenfalls auf solche berufen und sogar mit vollem Recht auf die älteren Kunstforscher beziehen. Wenn sie sich auch in der Person geirrt haben, so bleibt doch die Thatsache bestehen, daß von ihnen für die fraglichen Gemälde ein eigener Meister angenommen wurde. So lange Eisenmann mit seiner Meinungsänderung nicht in die Öffentlichkeit getreten war, war ich vollberechtigt, mich auf ihn zu berufen. — Wie will Woermann erklären, daß Kranach gerade in den besten Werken sein Monogramm ängstlich vermieden hat, während es doch sonst fast auf allen seinen Bildern prangt? — Dagegen, daß die Werke Pseudogrünewalds wenigstens unter indirektem Einfluß Albrechts II. von Brandenburg entstanden sind, sprechen auch die Jahrzahlen nicht, die sich auf mehreren seiner Werke finden. Da ist die Jahrzahl 1518 auf dem Altar im Brandenburger Dome, 1521 auf dem Altar in der Annenkirche zu Annaberg, 1529 auf dem Altar zu Halle. Hierzu kommt noch die Entstehungszeit der sicher hierhergehörigen Miniaturen des Mainzer Domschatzes circa 1520 und, wenn meine Vermutung betreffs der Nielloarbeiten am Grabmal der heil. Margaretha richtig ist, die Jahrzahl 1535 — Daten, die sämtlich in die Regierungszeit Albrechts (1514—1545) fallen. Es kann daher auch nicht die Rede davon sein, daß Kranach die Gemälde malte, „ehe er nach Wittenberg ging", was bekanntlich 1504 der Fall war.

Von einem „Dutzend" Bilder zu sprechen, dürfte sich schon als unrichtig erweisen, wenn man beachtet, daß der Haller Altar allein aus drei großen Hauptbildern und sechs Flügelbildern besteht. Sicher sind auch Gemälde zu Grunde gegangen, worauf schon das fünfte Flügelbild zum Erasmusaltar — der heil. Valentinus — schließen läßt. — Daß der Pseudogrünewald aus der Schule Kranachs hervorgegangen ist, bestreite ich gewiß nicht, nur nehme ich dazu an, daß er später auch unter dem Einfluß Grünewalds gestanden habe, als dieser selbst schon in vorgeschrittenen Jahren war. In diese hat man auch das im geraden Gegensatze zu den Kolmarer Bildern äußerst feierliche und ruhige Erasmusbild zu setzen. In meinem Artikel in Nr. 43 der Kunstchronik XVI. behauptete ich übrigens nicht, daß die Flügelbilder keineswegs ursprünglich zum Erasmusbilde gehörten, sondern gab ausdrücklich noch der Vermutung Raum, daß sie erst später zu dem schon vorhandenen Mittelbilde bestellt wurden.

So sehr problematisch ist wohl die Annahme nicht daß Meister Simon Hofmaler bei Albrecht II. war. Mit dem Ausdrucke „erschienen Pension" ist bewiesen, daß dem Maler Simon oder dessen Witwe mittelst

*) Wir schließen hiermit diese Debatte. Anm. d. Red.

eines Erlasses eine Pension zugesprochen wurde. Was hätte aber den stets in Geldnot befindlichen Kunstmäcen hierzu veranlassen können, wenn er nicht die Kunst des Meisters geschätzt und vielfach in Anspruch genommen hätte? — Daß ich durch meinen archivalischen Fund den unumstößlichen Beweis erbracht hätte, Meister Simon und kein anderer könne der Pseudogrünewald sein, wurde mit keinem Worte behauptet, wenn ich es auch für höchst wahrscheinlich erachte.

Ein Irrtum hat sich allerdings in meinen Artikel eingeschlichen, der, wenn auch jetzt noch für obige Frage ohne Belang ist, doch berichtigt werden muß. Wenn nämlich das Schuldverzeichnis von einem „neuen Bau in Aschaffenburg" spricht, so ist damit nicht, wie vermutet, eine größere bauliche Änderung an der Stiftskirche gemeint, sondern der Bau der längst verfallenen heil. Grabkapelle im Tiergarten daselbst, was ich bei meinen nachträglichen archivalischen Forschungen fand. Die Kapelle wurde 1543 vollendet und war, da aus Bruchstein innen mit Mörtel verputzt hergestellt, jedenfalls vollständig ausgemalt gleich allen derartigen gotischen Kirchen. Daraus läßt sich der Schluß ziehen, daß Meister Simon zwischen 1543 und 1546, dem Datum des Eintrags, gestorben ist.

München. **Friedrich Niedermayer.**

Kunstlitteratur.

Das Wiener Heiligtumsbuch. Nach der Ausgabe vom Jahre 1502, samt den Nachträgen von 1514, mit Unterstützung des k. k. Handelsministeriums herausgegeben vom k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie. Wien, Gerold & Comp. 1882. VI u. 56 S. 4.

R. v. Eitelberger hat die Reproduktion dieses für die Geschichte der Bücherillustration und der Buchdruckerkunst in Wien beachtenswerten Buches veranstalten lassen, und das Reinerträgnis der Ausgabe dem neugegründeten Wiener Dombauvereine gewidmet. Die vorzügliche Nachbildung giebt ein getreues Bild der Ausgabe von 1502 nach dem Drucke auf Pergament aus dem Besitze des Herausgebers Matthäus Heuperger (jetzt im österreichischen Museum), einem Exemplare, das sich von den sonst bekannten und beschriebenen durch größere Vollständigkeit auszeichnet. Daran schließen sich vier Seiten und Titel der Ausgabe von 1514, welche Franz Ritter in der sorgfältig gearbeiteten Vorrede als bloße Wiederholung mit den eben erwähnten Zusätzen nachgewiesen hat, entgegen der bisherigen Annahme, daß sie ein Neudruck gewesen sei. Von dem vielen für die Geschichte der Heiligtumsfahrten und Bücher sowie für die Altertumskunde der Stadt Wien Wichtigen, was uns in der Vorrede geboten wird, möchten wir besonders die Zusammenstellung der Heiligtumsbücher, als die bisher vollständigste, hervorheben, und den Nachweis von zwei in dem Buche abgebildeten Reliquiarien im Domschatze von St. Stefan, der durch die Ungunst der Zeiten aller anderen Stücke beraubt wurde. S. XIII findet sich ein kleiner Nachtrag zum peintre-graveur: ein bisher nicht bestimmtes Wappen von Hirschvogel (Bartsch 114) wird als dasjenige des Leopold Herperger nachgewiesen. — Bücherliebhabern sei das kleine Buch, um dessen künstlerische Ausstattung sich der Herausgeber besondere Verdienste erworben hat, bestens empfohlen. F. W.

-n **Das Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer in Emden** bietet in dem 2. Hefte seines 4. Jahrgangs nur einen kunsthistorisch interessanten Artikel. Der Verfasser desselben, Ingenieur Starcke, bespricht das imposante Denkmal des 1540 verstorbenen Grafen Enno II. in der Großen Kirche zu Emden, von welchem eine photographische Abbildung dem Hefte beigegeben ist. Von der in Alabaster ausgeführten liegenden Figur des Verstorbenen behauptet Starcke, daß sie fast ganz in ihrer Ursprünglichkeit erhalten sei, während Lübke in seiner Geschichte der deutschen Renaissance die Vermutung ausspricht, die Figur sei „schon sehr modern und wohl stark restaurirt"; restaurirt ist nur der Kopf nebst dem Kissen und dem gräflichen Wappen am Kopfende. Lübke, der nicht selbst an Ort und Stelle gewesen ist, giebt von der als Triumphthor behandelten Wand, welche die Kapelle gegen die Kirche zu abschließt, eine nicht ganz zutreffende Beschreibung. Diese Wand besteht nämlich in horizontaler Ordnung aus drei Teilen, deren unterer eine durchbrochene Brüstung bildet. Auf dieser Brüstung stehen gruppenweise geordnet ionische Säulen im Wechsel mit Karyatiden und hermenartigen Stützen, welche gemeinsam die eigentliche Wand tragen, die in zwei übereinander geordneten Streifen mit figurenreichen Reliefs geschmückt ist und mit einem stark ausladenden Gesimse abschließt. In vertikaler Richtung wird die Wand durch vorgelegte, auf Postamenten stehende verschiedenartige Stützen gegliedert, welche das stark vorgekröpfte Gebälk tragen. Das mittlere Kompartiment bildet den Eingang, und dieser ist durch die löwenköpfigen Hermen markirt, welche rechts und links als Gebälkstützen dienen. Die nächste Verkröpfung wird zu beiden Seiten von je einer ionischen (nicht dorischen, wie Lübke sagt) Säule aufgenommen und bei den beiden äußersten Verkröpfungen haben die Stützen eine karyatidenartige Bildung. Man sieht, der niederländische Meister, der das Werk geschaffen, war darauf bedacht, durch Abwechselung in den Formen und durch eine reiche Gliederung den Eindruck des Prunkvollen und Außergewöhnlichen hervorzurufen. Sehr zu beklagen ist, daß dies merkwürdige Denkmal niederländisch-deutscher Kunst dem Verfall entgegengeht, wie der Verfasser des fraglichen Artikels versichert. Ein früher an die preußische Regierung gerichteter Hilferuf ist leider unerhört geblieben; der verstorbene Konservator Quast fand es nämlich nicht für nötig einzuschreiten, da „die Architektur in ihren Details, welche den Charakter der Verfallarchitektur aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht verleugnen, nicht so hervorragend ist, daß dieselben sozusagen als mustergültig .... gelten könnte". Ein derartiges Gutachten dürfte heutzutage schwerlich noch als „mustergültig gelten", und wir zweifeln nicht, daß eine erneute Eingabe der Emder Kunstfreunde auf ein besseres Verständnis an maßgebender Stelle wird rechnen können.

„Zur neueren Geschichte des Dombaues zu Köln" ist der Titel einer interessanten Schrift (Köln 1881, Verlag von J. P. Bachem), in welcher Dr. August Reichensperger seine Erfahrungen seit dem Jahre 1839, da er zum erstenmale für den Dombau schriftstellerisch thätig war, niedergelegt hat. In diskreter Weise schildert der Verfasser seine Thätigkeit als Redner, Schriftsteller und vor allem als Mitglied des Dombauvereins, zu dessen Verwaltungsausschuß er schon im Anfange seines Bestehens gehörte. Eigentümlich ist das Verhalten der begeisterten Gotiker, also namentlich Reichenspergers selbst, zu den aus den östlichen Provinzen kommenden, der Gotik vielfach zunächst etwas fremd gegenüberstehenden leitenden Dombaumeistern Ahlert, Zwirner, Voigtel; mehr als einmal mußte vom Dombauverein darauf gedrungen werden, daß die Fortführung des Baues „im Geiste des Bauwerkes und nach dem ursprünglichen Plane, soweit derselbe erhalten ist", erfolge. Reichenspergers und seiner Genossen Verdienste in diesem Sinne erscheinen unbestreitbar. Auch manches andere zur Klärung der modernen Geschichte des Dombaues wird beigebracht; es wird mit der irrigen Auffassung gebrochen, als ob „ganz Deutschland" den Dom fertig gebaut habe, — wie bei Einweihung desselben in vielen „gesinnungstüchtigen" Zeitungen mit mehr Pathos als Genauigkeit geschrieben wurde; ferner erfolgen über die Teilnahme der deutschen Fürsten an dem großen Werke, die nicht immer „fürstlich" war, aufklärende Mitteilungen, ebenso werden Stimmen litterarischer „Autoritäten" gegen Fortführung des Baues angeführt, u. s. f. Auch die Mitteilungen über die innere Ausschmückung des Gotteshauses durch Standbilder und Glasfenster sind ihrer Authentizität wegen dankenswert. **B. Förster.**

Nekrologe.

B. **Gotthilf Wilhelm**, einer der tüchtigsten Glasmaler Württembergs, ist an einem Herzleiden am 1. März 1882 in Stuttgart gestorben. Er war in Oberweißbach im Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt am 11. Dezember 1832 geboren. Da er früh Talent zum Zeichnen bekundete, kam er zu einem Porzellanmaler in die Lehre. Später ging er zu seiner weiteren Ausbildung nach Heidelberg und Pforzheim und dann nach Stuttgart, wo ein Vetter von ihm, der im vorigen Jahre gestorbene Porzellanmaler von Ende, lebte. Hier lernte er den Glasmaler Wetzel kennen, und dieser bestimmte ihn, zur Glasmalerei überzugehen. Wilhelm besuchte nun die Kunstschule, wo der Direktor v. Neher ihn teilnehmend förderte. Auf Veranlassung desselben wurde ihm später die Ausführung des mittleren Chorfensters in der St. Leonhardskirche nach Nehers Karton übertragen. Von sonstigen Arbeiten des Künstlers seien noch erwähnt: die Fenster in der Schloßkirche zu Stuttgart nach Nehers Karton, diejenigen in der Garnisonkirche nach Zeichnungen von Pfannschmidt, und in der katholischen St. Eberhardskirche daselbst.

Personalnachrichten.

* **Hans Auer in Wien**, unser geschätzter Mitarbeiter, wurde aus Anlaß der kürzlich in der Zeitschrift erschienenen Abhandlung über Palladio von der „Academia Olimpica" zu Vicenza zum Ehrenmitglied ernannt und gleichzeitig die auch in deutscher Sprache als Separatabdruck erschienene Schrift von Fausto Tiberto in Vicenza, ins Italienische übersetzt, als besondere Broschüre herausgegeben.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Die ethnologische Abteilung der Berliner Museen** hat nach langwierigen Unterhandlungen eine wertvolle Bereicherung durch neun Platten aus schwarzem, basaltähnlichen Stein erfahren, welche aus Santa Lucia in Guatamala stammen und für die amerikanische Archäologie von hohem Interesse sind. Es befinden sich darunter zwei wohlerhaltene Reliefs mit mythologischen und kriegerischen Scenen. Eine Publikation der merkwürdigen Antiquitäten soll demnächst erfolgen.

B. **Die königl. Staatsgalerie in Stuttgart** hat wieder eine wertvolle Bereicherung erhalten durch den Ankauf des Bildes „Schiffbruch an der Küste der Normandie" von Prof. Rudolf Jordan in Düsseldorf, der Wiederholung eines frühern, auch durch die Lithographie sehr bekannten Gemäldes, das auf der internationalen Ausstellung in München und dann in Berlin viele Anerkennung gefunden hat.

□ **Die Kunsthandlung E. Schulte** in Düsseldorf und Köln hat in Wien in dem Ausstellungslokale von J. Schnell u. Sohn (I. Gieselastraße 2) eine Anzahl ausgezeichneter moderner Gemälde der Düsseldorfer Schule zur Schau gestellt; mehrere Bilder verschiedener anderer Schulen sind beigefügt. Vor allen hervorzuheben sind die neuesten Bilder von A. Achenbach, welche durch dramatische Kraft und stimmungsvolles Kolorit sich den besten Werken des Meisters beigesellen. Das „Motiv von den Trollhêtafällen", ein Hochbild von bedeutender Größe, zeigt im Mittelgrunde einen imposanten Wasserfall, dessen Fluten vom eben vorhergegangenen Gewitterregen schmutzig gefärbt sind. Im Vordergrund und in der rechten Hälfte des Mittelgrundes stehen auf dem felsigen Ufer einige Sägemühlen. Der bergige Hintergrund ist bewaldet, und Regenwolken verhüllen die Gipfel der Höhen. Ein anderes äußerst farbenfrisches Bild, das einen Amsterdamer Kanal darstellt und ein Überschwemmungsbild aus einer niederrheinischen Gegend, beide zu den jüngsten Schöpfungen des phantasiereichen Künstlers gehörend, bilden ebenfalls Zierden der Ausstellung. Eine erstaunliche Meisterschaft in der Behandlung bewegten Wassers bekundet Achenbachs „Lotsendampfer im Sturm". Das Breitbild von mäßiger Ausdehnung (ca. 1,6×1,1 m) zeigt rechts auf der abschüssigen Fläche einer Woge das Dampfboot, aus dessen Schlot dichter schwarzer Rauch qualmt. In der Mitte des Bildes eine schäumende Welle, die (wie bei Achenbach kaum anders zu erwarten) von einem durch die Wolken brechenden Sonnenblicke getroffen wird. Treffliche Bilder von C. Sohn, L. Munthe, M. Todt, Max Volkhart u. a. schließen sich an die genannten Perlen moderner Malerei an. Zu erwähnen ist ferner, daß die Ausstellung auch Bochmanns „Kartoffelernte in Esthland" enthält, sowie J. Brandts erst kürzlich vollendeten „Kampf um die Standarte", ein Bild voll Leben und von vielen koloristischen Vorzügen. Von Ernst Zimmermann finden wir ein vor kurzem gemaltes Genrebild mit fast lebensgroßen Figuren: Eine junge hübsche Fischhändlerin wird in ihrem Laden von einem Jäger besucht. Ein neuer vorzüglich ausgeführter „Geflügelhof" von C. Jutz muß ein Hondekoeter im Kleinen genannt werden. — In den letzten Tagen wurde die Ausstellung durch ein neues Bild von A. de Neuville, „Die Einnahme des Friedhofes von St. Privat" bereichert.

B. **Robert Stieler in Stuttgart**, der im vorigen Jahre dort eine große Zahl hübscher Aquarelle mit Motiven aus Nürnberg zur Ausstellung brachte, ließ in einer ebenso großen Sammlung neuer Aquarelle aus Holland und dem Rheinlanden, die er jüngst ausstellte, erkennen, daß er das Gebiet seiner Studien beträchtlich erweitert hat. Die Königin von Württemberg, die eine wertvolle Sammlung von Aquarellen alter und neuer Meister aller Schulen besitzt, hat einige dieser Blätter gekauft und zugleich den Künstler beauftragt, mehrere Gemächer ihres Schlosses für sie zu malen.

Vermischte Nachrichten.

⊙ **Die Organisation der Berliner Kunstakademie** soll insofern eine Umgestaltung erfahren, als die Zahl der Senatoren von 33 auf 40 erhöht und die Zahl der Meisterateliers um zwei vermehrt werden soll. Die beiden neuen Meisterateliers sind für Architekten in Aussicht genommen. Für jeden der beiden Vorsteher ist im Etat eine Renumeration von 6900 Mk. ausgesetzt. Die fünf bereits bestehenden Meisterateliers befinden sich unter der Leitung der Professoren A. v. Werner (Historienmalerei), Knaus (Genremalerei), Gude (Landschaftsmalerei), R. Begas (Bildhauerkunst) und Mandel (Kupferstich). Die durch diese Neuorganisation erwachsenden Mehrkosten belaufen sich auf 21 700 Mk. Der Gesamtetat der Kunstakademie beträgt für 1881/1882: 457 983 Mk. Die königl. Kunst- und Gewerkschule, welche bisher mit der Kunstakademie in Verbindung stand, soll aus derselben ausscheiden und mit dem Kunstgewerbemuseum in nähere Verbindung gebracht werden.

⊙ **Die Kommission des preußischen Abgeordnetenhauses**, welche über die Vorlage der Regierung, betreffend die Beseitigung des Packhofes auf der Museumsinsel in Berlin, beraten hatte, hat dieselbe mit elf gegen eine Stimme angenommen. Damit ist der erste Schritt zur Verwirklichung des großartigen Planes geschehen, über welchen wir in Nr. 21 der Kunstchronik S. 329 f. berichtet haben.

□ **Der neue Universitätsbau in Wien** ist im Äußeren bis auf den Saalbau in der Mitte der Stirnseite, welcher erst bis zum Gesimse über dem ersten Stockwerk emporragt, als fertig anzusehen. Er zeigt an den vollendeten Teilen schon seinen reichen Schmuck von Statuen und Reliefs, so daß die Seitenansichten bereits einen geschlossenen großartigen Eindruck hervorbringen. Geradezu überraschend aber ist der Anblick, welchen die Architektur des großen mittleren Hofes darbietet. Die Dimensionen sind riesige (Länge in runder Zahl 70 m, Breite 46 m, Höhe bis zum Kranzgesimse 24 m) und die Verhältnisse sind im Großen und Kleinen so fein gewählt und wohl abgewogen, daß dieser Hof als eine der vollkommensten und imposantesten Schöpfungen der modernen Baukunst angesehen werden muß. Die Architektur erinnert an den Hof des Palazzo Farnese in Rom. Im Parterre ziehen sich rings Arkadengänge von beträchtlicher Tiefe herum. Das erste Stockwerk öffnet sich durch große Rundbogenfenster, das zweite durch Fenster mit horizontalen Abschlüssen. Die vertikale Gliederung ist im Parterre durch die schön gegliederten Pfeiler der Arkaden gegeben, in den zwei Obergeschossen durch Halbsäulen, welche den Arkadenträgern entsprechen. Der Hof liegt um mehr als 4 Meter höher als das Trottoir des Franzensringes vor der Hauptfassade. Die Innenräume des ganzen Baues sind mit Ausnahme des Vestibüls und des großen Saales (der Aula), in der Mitte der Hauptfassade sämtlich eingewölbt. Im ersten Stockwerke sind schon einige Holzdecken ausgeführt, und auch die

Stukkodekoration der Decken über den Treppen im rückwärtigen Teile des Gebäudes ist fertig. Die großen Spiegelgewölbe über den großen Haupttreppen zu beiden Seiten des Vestibüls sind zwar schon geschlossen, aber noch nicht dekorirt. — Auf Andringen des Senats der Universität hat sich das Ministerium bestimmt gefunden zur Beschleunigung des Baues für das laufende Jahr einen höheren Posten in das Budget einzustellen.

*** **Die Reiterstatue Friedrich Wilhelms IV.** für die Freitreppe der Berliner Nationalgalerie ist in Gußmodell von Professor Calandrelli vollendet worden. Die Reiterstatue ist von der Plinthe bis zum Scheitel 15 Fuß hoch und erhält einen Sockel von 12—14 Fuß Höhe, der mit allegorischen Gestalten und Reliefs geschmückt wird. Barhäuptig, den Blick auf das neue Museum, seine Schöpfung gerichtet, sitzt der König zu Roß. Ein in reichem Faltenwurf drapirter idealer Mantel wallt von seinen Schultern hernieder und bildet auf der Brust eine reiche Draperie, unter welcher die große Generalsuniform und das Band des Schwarzen Adlerordens hervorblickt. Der König parirt das ungeduldig scharrende Roß mit beiden Händen. Für den Kopf des Königs diente dem Künstler die Rauchsche Büste als Vorbild.

☐ **Aus den Wiener Ateliers.** Oberst von Berres malt gegenwärtig ein Pendant zu seiner bekannten „Rekrutirung in Unterungarn“. Das neue Gemälde, ein Breitbild mittlerer Größe, stellt die Entlassung von ungarischen Husaren aus dem Militärdienste dar. Zum Abschied lassen die guten Gesellen noch einmal ihren Kriegsherrn hoch leben. Ein zweites im Entstehen begriffenes Gemälde stellt den Aufbruch einer Feldwache von Husaren dar. Auch eine Komposition, welche die Verteidigung eines Engpasses durch Crivoscianer darstellt, hat v. Berres erst vor kurzem skizzirt. — Julius v. Blaas hat soeben ein großes Breitbild sorgsamster Ausführung vollendet. In einem anmutigen Thale der Tyroler Alpen haben vor einem Bauernwirtshause an der Bergstraße Soldaten Halt gemacht, welche einen Zug von kräftigen Hengsten ins Gebirge zu befördern haben. Das Wirtshaus sehen wir rechts im Mittelgrunde. Der Vordergrund wird durch die gefällig gruppirten Hengste belebt, an welche sich die Bewohner des Thales mit reger Teilnahme herangedrängt haben. Etwa in der Mitte des Bildes hält ein Soldat zu Pferde und leert ein Gläschen, welches augenscheinlich nicht Wasser und nicht Wein enthält, sondern den landesüblichen Schnaps. Nach dem Hintergrunde zu, welcher durch hohe Gebirge abgeschlossen erscheint, zieht sich eine Bergstraße. Helle Sonne bescheint die Scene. Die schweren Pferde, welche zur Verbesserung der Rasse häufig in die entlegenen Thäler geschickt werden, sind auf dem Bilde mit großer Meisterschaft wiedergegeben. Blaas hat in dem Hengstdepot von Lambach in Oberösterreich zahlreiche Studien gemalt, welche er nun bei dem beschriebenen Bilde verwertet hat, und welche neben den Pferdestudien aus Gödöllö einen ebenso trefflichen wie interessanten Schmuck des Ateliers abgeben. Noch unvollendet finden wir bei Blaas einen Pferdemarkt in Oberungarn, dagegen hat der Künstler mehrere kleine Genrebilder, darunter einen italienischen Hirtenknaben im „dolce far niente“ vor nicht langer Zeit vollendet. — Zwei höchst stimmungsvolle eben erst fertig gewordene Herbstlandschaften finden wir bei J. Mařak. Die eine davon, eine Kohlenzeichnung, stellt eine hügelige Gegend dar, über welcher trüber Wolkenhimmel lagert. In der Mitte des Mittelgrundes steht ein schon halb entlaubter Kastanienbaum, von welchem ein Windstoß eben einen Regen von dürren Blättern herabschüttelt. Rechts von dem Stamme sitzt ein Hirt, dessen Schützlinge, zwei Rinder, im Vordergrunde etwas links von der Mitte am Rande einer großen Pfütze stehen. Ein matter Schein dringt aus den Wolken in der Mitte des Hintergrundes nahe dem niedrigen Horizont. Das Bild ist äußerst charakteristisch und voll Poesie. Dies gilt auch von der zweiten Herbstlandschaft, welche, in Öl ausgeführt, einen Laubwald darstellt, in welchem wir trotz der vergilbten Blätter unschwer Birken, Espen und Pappeln unterscheiden. Am Ausgange des Waldes an einem Wege, der nach dem Vordergrunde zu führt, gewahren wir zwei Bauernmädchen, die von ihrer Arbeit, dem Laubkehren, rasten. Der äußerste Vordergrund ist mit dürrem Laube bedeckt.

*** **Der Ingenieur Dr. Carl Humann,** dessen Arbeiten für die weitere Aufklärung der pergamenischen Burg jetzt ruhen, wird sich in diesen Tagen in Begleitung eines österreichischen Gelehrten, Herrn Höfler, nach Angora, dem alten Ankyra, begeben. Diese galatische Stadt, welche sich auch zur Römerzeit noch einer hohen Blüte erfreute, ist überaus reich an Inschriften, deren Schatz durch frühere Reisende, wie Texier u. a., noch keineswegs gehoben ist. Die steile Burg von Angora ist durch einen dreifachen Mauerring umschlossen, dessen Material fast ganz aus antiken Marmorquadern und Inschriftblöcken besteht. Die bekannteste dieser Inschriften, das sogenannte Monumentum Ancyranum, befindet sich indessen im Pronaos des Augustustempels; die Platte enthält in einer sehr langen lateinischen Inschrift einen großen Teil des Testamentes dieses Kaisers und giebt dessen Thaten und, was baugeschichtlich wichtig, die Reihe der von ihm ausgeführten Bauwerke an. Die Herstellung eines genauen Papierabdruckes dieser Inschrift ist unter anderem Zweck des Unternehmens.

Zur Patina-Frage. In der Polytechnischen Gesellschaft in Berlin machte kürzlich Professor R. Weber interessante Mitteilungen über seine Versuche zur Lösung der Patina-Frage, die gerade für Berlin mit Rücksicht namentlich auf die Denkmäler des Großen Kurfürsten und Friedrich des Großen eine ganz besondere Bedeutung hat. Es ist bekannt, daß das Standbild Friedrichs des Großen, dann u. a. aber auch die Rossebändiger vor dem Schlosse und der Löwenkämpfer am Neuen Museum mit einem rauhen, stumpfschwarzen Überzug bedeckt sind, der den Anschein erweckt, als seien jene Kunstwerke gar nicht aus Edelmetall, sondern aus Eisen gegossen, während das Denkmal des Großen Kurfürsten und da vor allem wieder die Gestalten der Sklaven eine verhältnismäßig schöne Patina zeigen. Man hatte einfach angenommen, daß die Bildung der Patina von äußeren Einflüssen abhängig sei, und diese Ansicht hat in der That ja zunächst manches für sich. Gerade aber die angeführten Beispiele zeigen das Irrige derselben. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Luft auf der Langen Brücke schlechter ist als Unter den Linden, und eine chemische Analyse hat denn auch ergeben, daß sich auf dem Denkmal des Großen Kurfürsten weit mehr Schwefelwasserstoff niedergeschlagen hat als auf dem Standbild Friedrich des Großen; es betrug die Menge des gefundenen Schwefels bei ersterem 5 Proc., bei letzterem aber nur 0,6—0,7 Proc.; der Schwefel, mit anderen Worten ausgedrückt, die Verunreinigung der Luft, würde also das schwärzende Agens nicht sein, und Professor Weber ist daher auf den schon früher angeregten Gedanken zurückgegangen und hat gesucht, ob nicht in der Komposition, in der Art der Legirung dieses Agens zu finden sei Die Analyse ergab, daß die Bronze des Großen Kurfürsten viel Zinn (7,4 Proc.), aber sehr wenig Zink (1,3 Proc.), speziell die der Sklaven gar kein Zink enthält, während bei Friedrich dem Großen sich ein Gehalt von 10 Proc. Zink, dagegen sehr wenig Zinn ergab. Durch die Einwirkung der äußeren Luft entsteht nun bekanntlich Kupferoxyd, das die Patina bildet. Professor Weber hat sich diese Lösung künstlich hergestellt und auf Bronzen wirken lassen, die nach der Art der Bronze des Großen Kurfürsten und der Friedrichs des Großen legirt waren, und da hat sich denn sofort gezeigt, daß da, wo ein starker Zinkguß sich findet, also bei der Bronze, die der des Denkmals Friedrichs des Großen gleicht, jener schwarze Überzug sich bildet, dessen Natur noch völlig unbekannt ist und der um so merkwürdiger ist, als man weiß, daß das Oxyd von Zink nicht schwarze, sondern weiße Farbe zeigt. Ist nun auch die Natur des schwarzen Körpers noch unbekannt, so hat Professor Weber doch wenigstens schon Bedingungen gefunden, die eine Veränderung des Körpers und die Bildung einer guten Patina ermöglichen. Diese zeigt sich auch bei reich zinkhaltigen Bronzen da, wo das Metall, wie an einzelnen Stellen des Wrangel-Brunnens, in stete Berührung mit Wasser kommt und wo Kalk auf die Bronze einwirken kann. Professor Weber gedachte endlich noch kurz des gleich schwärzend wirkenden Einflusses, den ein auch nur ganz geringer Prozentsatz Arsenik hervorruft. Der Bronzegießer, der eine schöne Patina erzielen will, wird sich also ebenso sehr vor einem allzu starken Zinkzusatz, wie auch vor einer Verunreinigung des Kupfers, namentlich durch Arsenik zu hüten haben. (N. A. Z.)

Vom Kunstmarkt.

Versteigerung der Herholdschen Kunstsammlung in Hannover. Eine ansehnliche Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände nebst einer Anzahl von Aquarell- und Ölgemälden, meist niederländischen Ursprungs kommt unter Leitung der Kölner Firma J. M. Heberle am 27. März in Hannover zur Versteigerung. Es ist die mobiliare und ornamentale Ausstattung der Villa Herhold, die zu den Sehenswürdigkeiten Hannovers gehörte. Diese Sammlung hatte eine Eigentümlichkeit der Aufstellung, indem der Eigentümer die Gegenstände derselben in der für ihn im gotisirenden Renaissancestil erbauten prächtigen Villa in allen Räumen, Vestibül, Treppenhaus, Salon, Speisezimmer, Rauchzimmer u. s. w. verteilt und diese Räume damit aufs prächtigste möblirt hatte, wobei die alten Prachtstoffe, an denen die Sammlung sehr reich ist, zu Möbelbezügen, Vorhängen ꝛc. verwandt wurden und viele Prachtgeräte und Gefäße durch ihre Gruppirung und Zusammenstellung mit verwandten Gegenständen einen angenehmen harmonischen Eindruck der betreffenden Räumlichkeit hervorriefen. Auch die besseren Gemälde waren solcherweise als Wandschmuck angebracht, die größere Menge derselben, es sind deren über 300, bildeten jedoch eine besondere Galerie. Die Sammlung umfaßt so ziemlich alles, was die Raritäten- und Altertumsfreunde interessirt, geschnitzte und eingelegte Möbel, Metall- und Edelmetallgeräte, Waffen, Thongefäße, Majoliken und Porzellangefäße ꝛc. Der 1254 Nummern zählende Katalog ist mit einer Anzahl von Lichtdrucken ausgestattet, welche einzelne Zimmer mit ihrer gesamten Einrichtung wiedergeben.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Töpfer, August, Möbel für die bürgerliche Wohnung. Eine Sammlung von ausgeführten Entwürfen nebst Detailzeichnungen in Naturgrösse aus der technischen Anstalt für Gewerbtreibende zu Bremen. 1. Heft, enthaltend 4 Tafeln kl. Fol. mit geometrischen Ansichten in 1/10 der Naturgrösse und 4 Blatt Detailzeichnungen in Naturgrösse. Leipzig, Seemann. Mk. 2. —.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen. 134. bis 136. Lieferung. XXIX. Abteilung: Braunschweig und Wolfenbüttel. 4.—6. Heft, aufgenommen von B. Liebold und G. Heuser. 30 Bl. kl. Fol. Leipzig, Seemann. Mk. 7. 20.

Die Projectionskunst für Schulen, Familien und öffentliche Vorstellung, nebst einer Anleitung zum Malen auf Glas und Beschreibung optischer, magnetischer, chemischer und electrischer Versuche. 8. 195 S. Mit 98 Holzschnitten. Düsseldorf, Liesegang. Mk. 5. —.

Zeitschriften.

L'Art. No. 375.
David d'Angers, von L. de Ronchaud. (Mit Abbild.) — Théodore Rousseau, paysagiste, von Th. Burty. (Mit Abbild.) — A. L. C. Pagnest (1790—1819), von E. Chesneau.

Deutsche Bauzeitung. No. 18.
Schloss Hummelshain, Sommerresidenz des Herzogs von Altenburg, von Ihne & Stegmüller. (Mit Abbild.) — Die Konkurrenz für das Nationalmonument in Rom. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 297.
Les terres cuites de Tarente, von Fr. Lenormant. (Mit Abbild.) — Les dessins de la collection His de la Salle, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Collection de M. Spitzer: meubles et bois sculptés, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Artistes contemporains: L. Knaus, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Une rivalité d'artistes au XVIe siècle: Michel-Ange et Raphael à la cour de Rome, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Exposition de maitres anciens à la „Royal-Academy" de Londres, von L. Gonse. — E. Bonnaffé, Lesurintendant Foucquet, von Cl. de Ris. (Mit Abbild.)

The Portfolio. No. 147.
„*A lady in mediaeval costume*", painted by H. v. Angeli; etched by Ludw. Otto. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire, III: Byland, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Hans Holbein the younger, von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — Westminster Abbey: The chapel containing the tomb of Mary Queen of Scots; etched by H. Toussaint. (Mit Abbild.) — Notes on ornament, III: Oriental and mediaeval types, von H. H. Statham. (Mit Abbild.) — Sandro Botticelli, von Julia Castwright. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 4.
École professionelle de jeunes filles, à Bruxelles: Section d'art appliqué, von Schoy. — Exposition de l'Union des Arts, von E. Verhaeren. — E. de Biefve †. — Une bibliothèque de l'enseignement du dessin, von H. Jouin.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 198.
Die slavische Hausindustrie, von F. Krsnjavi. — Statistische Daten über die Weihnachtsausstellungen des k. k. Österr. Museums von 1874—1881, von F. Folnesics. — Über Bronze-Patinirung.

Inserate.

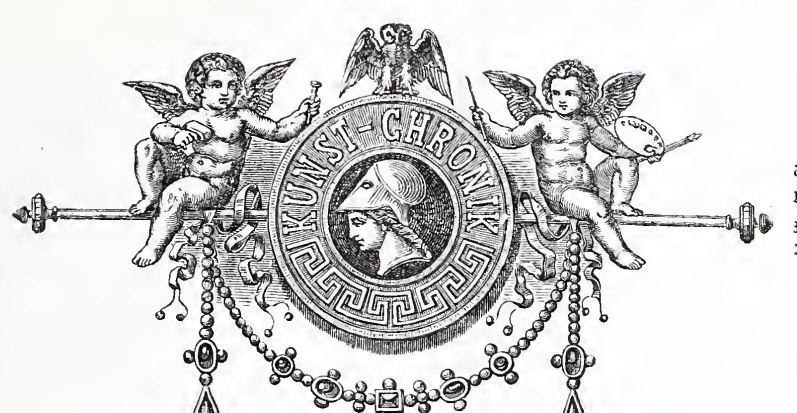
Hierzu eine Beilage, Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen (Verlag von R. Wagner in Berlin) betr.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

30. März



Nr. 24.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die 50. Kunstausstellung in Hannover.

Wenn man die Chronik der deutschen Kunstvereine durchblättert, so findet man, daß nur etwa 12—14 derartige Vereine existiren, welche eine länger als fünfzigjährige Dauer aufzuweisen haben. Hinsichtlich seiner Mitgliederzahl (ca. 2380) nimmt der Hannoverische Kunstverein in Deutschland den 4. Rang ein, indem er nur von Köln, Düsseldorf und München übertroffen wird, und ist somit einer der bedeutendsten in Deutschland zu nennen; (vor 1867 hatte derselbe sogar über 4000 Mitglieder). Es war daher Veranlassung genommen, mit der Eröffnung der 50. Ausstellung eine Jubiläumsfeier zu verbinden und die Ausstellung selbst zu einer möglichst reichhaltigen und glänzenden zu gestalten. Am Morgen des 24. Februar, dem gewöhnlichen Eröffnungstage, welcher mit dem Geburtstage des Herzogs von Cambridge, des ehemaligen Vicekönigs von Hannover, als des ersten Protektors des Vereins, zusammenfällt, begab sich zunächst eine Deputation von Künstlern und Kunstfreunden unter der Führung des Baurats und Professors C. W. Hase zu dem ältesten Vorstandsmitgliede des Vereins, Herrn Kommerzienrat Angerstein, der seit 32 Jahren als dessen Konservator thätig ist, um demselben namens einer großen Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden ein Prachtalbum zu überreichen. Das Album, von dem in diesen Blättern schon die Rede gewesen ist, hatte eine außerordentlich reiche Beisteuer gefunden. Es umfaßt 120 Photographien von Künstlern und Kunstfreunden und sodann gegen 70 Blätter mit Schöpfungen von der Hand berühmter Künstler Deutschlands und zum Teil auch des Auslandes, so daß dies Album eine kleine Galerie für sich bildet. Das Äußere des vom Unterzeichneten entworfenen Albums ist im romanischen Stile gehalten. Die beiden Deckel sind aus Buchsbaum- und Ebenholz gefertigt; der obere Deckel zeigt im Mittelfelde das Relief der Museumsfassade, den Ort andeutend, wo der Gefeierte so lange Jahre gewirkt hat, in den beiden Seitenfeldern den heiligen Lukas, als Beschützer der Kunst, und die Kunstgeschichte, sodann in den vier Eckfeldern die allegorische Darstellung der Künste, welche der Verein kultivirt: Architektur, Skulptur, Kupferstichkunst und Malerei; die beiden Längsfelder, oben und unten, enthalten auf silbervergoldeten, von entsprechenden Schildern unterbrochenen Spruchbändern in roter Emailschrift die Dedikation. Die Bildhauer- und Schnitzarbeiten sind aus dem Atelier des Bildhauers Th. Maßler hervorgegangen. Die innere Einrichtung des Albums ist so angeordnet, daß sämtliche Bilder so tief in Kartons liegen, daß sie nicht gescheuert werden; außerdem ist für jedes Bild ein passender farbiger Karton ausgewählt. — Die schwungvolle und tiefempfundene Rede des genannten Führers der Deputation rief bei allen Hörern das tiefste Interesse, die innigste Teilnahme wach. Sichtlich tief bewegt dankte der Gefeierte für die große Auszeichnung, welche ihm zu teil geworden.

Um 12 Uhr begann sodann die offizielle Feier in den festlich geschmückten Räumen des Museums. Hier hielt Baurat Köhler die Festrede, in welcher die Bedeutung des Kunstvereins für das Kunstleben Hannovers hervorgehoben, der früheren Protektoren, des Herzogs von Cambridge und der Könige Ernst August

und Georg V., deren Municifenz vor allem das Aufblühen des Vereins gefördert hatte, gedacht, und der hohen Staatsregierung ein warmes Interesse für die Kunst ans Herz gelegt wurde. Nach dieser mit vielem Beifall aufgenommenen Rede ertönte aus einem Nebensaale der Choral „Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn", ausgeführt vom Domchor unter Leitung O. H. Lange's. Dann erschienen zahlreiche Deputationen, welche dem Kunstverein Adressen und Glückwünsche darbrachten. Dabei glänzten durch ihre Abwesenheit die Vertreter der mit unserem Kunstverein zu einem Cyklus verbundenen Vereine — westlich der Elbe — was um so auffälliger erschien, als bei der fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier von diesen Vereinen eine künstlerisch ausgeführte Adresse überreicht worden war.

Der Präsident des Kunstvereins, welchem vorher von dem Kunstvereinsvorstande eine kunstvoll gearbeitete Adresse durch den Konservator des Vereins überreicht worden war, dankte für das dem Verein erwiesene lebhafte Interesse und das ihm seit so langen Jahren entgegengebrachte Vertrauen, verlas auch ein Glückwunschtelegramm der Großherzogin von Mecklenburg-Strelitz (einer Tochter des Herzogs von Cambridge) und ein solches des Kunstvereins in Hamburg, gab sodann einen Rückblick auf die Thätigkeit des Vereins, aus welcher bemerkenswert ist, daß der Verein im Laufe seines Bestehens über 1650000 Mark für Kunstzwecke eingenommen und ausgegeben hat, knüpfte hieran die Hoffnung, daß der Verein fröhlich weiter wachsen und gedeihen möge und erklärte hierauf die 50. Kunstausstellung für eröffnet. Ihren Abschluß fand die Feier wie üblich in einem Festmahl, welches in den festlich dekorirten Räumen des Künstlervereins stattfand.

Was die Ausstellung selbst betrifft, so ist dieselbe etwa doppelt so reich beschickt wie die früheren. Diese reichere Ausstattung ist der von dem Vorstande herbeigeführten Leihausstellung zu danken, welche sich der gewöhnlichen Ausstellung mit einer stattlichen Anzahl aus Privatbesitz stammender, in den letzten 50 Jahren entstandener Bilder und Skulpturen anschließt.

L. Schulze-Waldhausen.

Neue Erwerbungen der Dresdener Gemäldegalerie.

Die moderne Abteilung der königl. Gemäldegalerie ist in dem letztverflossenen wie in dem angetretenen Jahre um einige treffliche Werke bereichert worden. Die Wahl ist wiederum als eine recht glückliche zu bezeichnen. Ohne Voreingenommenheit, möglichst alle lebensfähigen Richtungen berücksichtigend, wird die Sammlung ihrer Aufgabe, ein Gesamtbild der neueren Malerei zu bieten, immer näher geführt.

Zunächst wurde der Sammlung eine der besten Leistungen Wilhelm Riefstahls einverleibt: ein figurenreiches Bild, welches einen Leichenzug vor dem Pantheon in Rom darstellt und in der Geschlossenheit der Stimmung, in der Feinheit der Beleuchtung, wie in der lebendigen Charakteristik der Gestalten zu den besten Darstellungen des italienischen Volkslebens gehört. Das Werk ist bereits 1871 gemalt und befand sich 1873 auf der akademischen Ausstellung in Berlin. In einer Besprechung jener Ausstellung in der „Zeitschr. f. bild. Kunst" wurde das Bild mit Recht eine Meisterleistung ersten Ranges genannt.

Ferner wurden einige Landschaften aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung auf der letzten Dresdener Kunstausstellung angekauft. Dahin gehört eine Arbeit von Gustav Schönleber in Karlsruhe, in welcher die malerische Behandlung einen großen Triumph über den Gegenstand feiert und welche für die naturalistische Entwickelung der neueren Landschaftsmalerei sehr bezeichnend ist. Das an sich reizlose Motiv ist eine Gasse des alten holländischen Hafenortes Vlissingen zur Ebbezeit. Der graue Himmel und die wettergewohnten Häuser spiegeln sich selbander gelangweilt in den Wasserlachen, welche die Flut zurückgelassen hat. Die alles umschleiernde Feuchtigkeit, das Spiel der Reflexe, überhaupt das elementare Leben ist in dem Bilde mit feiner Beobachtung schlagend veranschaulicht. Ebenso wird man sich mit den beiden anderen erworbenen Landschaften einverstanden erklären. Die eine, von Werner Schuh in Hannover, „Hünengrab" betitelt, spiegelt mit warmer, frischer Empfindung die schwermütige Poesie unserer norddeutschen Heiden wieder; während die andere Landschaft von Arthur Thiele in Dresden, in einer ebenfalls recht stimmungsvollen Weise eine im Dämmerlichte ruhende Waldblöße mit einem Rudel Wild darstellt. Thiele, dessen Spezialität das Wild ist, zählt auf diesem Gebiete zu unseren tüchtigsten Künstlern; seine gut beobachteten Tiere versteht er zugleich vortrefflich mit der Landschaft und Beleuchtung in einen inneren und abgerundeten Zusammenhang zu bringen.

Weiter wurde aus dem Überschuß der vorjährigen Ausstellungsgelder ein Gemälde von Libert Sury angekauft, einem Belgier, der gegenwärtig in Dresden lebt und mit dem in Rede stehenden Werke in unserem letzten „Salon" unter großem und gerechtem Beifall debutirte. Dasselbe stellt eine Nonne, in halber Figur und en face dar. Vor ihr, auf einer Brüstung, liegt ein offenes Gebetbuch. Sie ist in schwarze Gewänder gehüllt, und nur der Kopf ist voll beleuchtet, dessen Blick auf den Beschauer fällt. Letzteres aber nur wie zufällig. Man fühlt, die Seele weilt, vom äußeren Dasein abgewendet, noch im Gebete oder anderwärts.

Dieses Insichversunkensein oder Ingedankensein ist mit großem psychologischen Verständnis bewundernswert dargestellt. Aber auch in Bezug auf die rein malerische Durchführung, namentlich in der Lichtwirkung, folgte der Künstler den besten Traditionen seiner heimischen Kunst.

Schließlich wurde kürzlich aus dem Galeriefonds noch ein größeres Bild von Heinrich Hofmann in Dresden erworben. Die Galerie besitzt bereits eine Arbeit dieses Künstlers: „Die Ehebrecherin vor Christo", doch wird dieselbe in vieler Beziehung von dem jüngst angekauften Werk übertroffen, welches nicht nur zu den besten Leistungen Hofmanns zählt, sondern überhaupt zu den gelungensten biblischen Gemälden, die seit Jahren aus Dresdener Ateliers hervorgegangen. Bereits bewarben sich auswärtige Sammlungen um das Bild, und so war es wohl für die hiesige Galerie angezeigt, sich dasselbe zu sichern. Der Gegenstand des Gemäldes ist der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten (Dreiviertelfiguren); eine anziehende, schon oft, aber nicht immer glücklich behandelte Aufgabe. Meist wird der Knabe geradezu lehrend, ja predigend dargestellt, gleichsam in bewußter geistlicher und göttlicher Überlegenheit den verwunderten Graubärten gegenüber, wodurch etwas Unverständliches und Erkältendes in die Darstellung kommt und was auch gar nicht dem Berichte des Evangelisten entspricht. Nach letzterem hatte der Drang nach Erkenntnis den Knaben in den Tempel geführt; er war gekommen, „daß er ihnen zuhörte und sie fragte". In dieser menschlicheren Weise hat Hofmann den Gegenstand aufgefaßt. Das tiefe, klare Auge, die ganze beseligte, in sich selbst ruhende Erscheinung des Knaben läßt den künftigen großen Lehrmeister der Menschheit wohl ahnen, aber er ist sich seiner Größe wie des Eindrucks seiner Fragen und Antworten nicht bewußt. Bei lebendigster Beseelung ist ihm alle Frische und Naivetät des Kindes gewahrt. Auch die fünf Schriftgelehrten, deren Wissen an den unbefangenen, tiefsinnigen Fragen und kühnen Antworten des Kindes zu Schanden wird, sind je nach ihrer Gemütsart, in stillem Staunen und freudigem Eingehen oder in hochmütiger Rechthaberei und ärgerlichem Eifer, fein und lebendig charakterisirt. Das Ganze ist mit jenem weichen Schönheitssinn durchgeführt, welcher dem Künstler eigentümlich ist. Von derselben Feinheit und Noblesse, wie die Zeichnung, ist auch das warme harmonische Kolorit des Bildes.

C. C.

Korrespondenz.

Berlin, 13. März 1882.

Die künstlerische Ausschmückung des Kuppelsaales in der Ruhmeshalle ist in den letzten Wochen in erfreulichster Weise fortgeschritten: der Haupteingang desselben, zu welchem eine Freitreppe von dem glasbedeckten Hofe führt, hat ein paar prachtvolle Flügelthüren von Bronze erhalten, und von dem eben beendigten Bleibtreu'schen Gemälde ist das Gerüst entfernt worden. — Jene von Ewald modellirten, von Gladenbeck gegossenen Bronzereliefs, sowie eine Anzahl von Bronzeplatten mit allegorischen Reliefdarstellungen, welche in Gestalt von Emblemen an dem unteren Teile der Wand angebracht sind, verdienen unsere Teilnahme in hohem Maße, weil sie das schönste Zeugnis von der Vervollkommnung der hiesigen Bronzetechnik ablegen. Der Gesamteindruck der Thüren ist der einer edlen Einfachheit, das Ornamentale ist auf das Nötigste beschränkt; die Thüren selbst sind in je drei viereckige Felder eingeteilt, deren mittleres auf der linken Seite den Beginn des Krieges, auf der rechten das Ende desselben symbolisch zur Darstellung bringt. Auf dem ersten reichen zwei Genien dem Krieger die Waffen, während eine zu seinen Füßen sitzende, schmerzlich bewegte Frauengestalt mit einem Kinde das Mitleiden und den Abschiedsschmerz symbolisirt. Auf dem zweiten Bilde diktirt eine Viktoria der Muse der Geschichte die Begebenheiten; zu ihren Füßen stellt ein trauerndes Weib mit einem Kranze in der Hand die Klage und den Schmerz um die Gefallenen dar. Beide Bilder sind vornehm empfunden, die Ausführung aber ist in so hohem Maße stilvoll und fein, daß man in der That fürchtet, sich im Lobe nicht genug thun zu können. Ruhig darf man behaupten: diese Technik des Gusses und des Ciselirens wird jetzt von wenigen — nicht blos hier, sondern allerwärts — erreicht, von keinem übertroffen.

Wenden wir uns von der wohlthuenden Betrachtung dieser Thüren links, so stehen wir vor Bleibtreu's soeben vollendetem Werke — vollendet erscheint es in der That! Die Notwendigkeit, in welche der Künstler versetzt wurde, die Caseïnfarben, mit welchen Geselschap in den oberen Kuppelteilen so überraschende Erfolge erzielt, zu Gunsten der Wachsfarben aufzugeben, hat ihn nicht verhindert, seinem Gemälde diejenige Tiefe zu verleihen, welche er, der Meister der Luftperspektive, bei großen Figurenbildern anzubringen pflegt und in den neueren Werken mit immer größerem Erfolge durchführt. Wir werden an einen nicht ganz klaren Frühlingsmorgen versetzt; die Vormittagssonne will sich durch Dunst und Gewölk durchringen, wir glauben, mit Erfolg — eine bezeichnende Atmosphäre

für den 17. März 1813, um die Wirkung des Aufrufs „An mein Volk“ darzustellen. Im fernsten Hintergrunde, etwas in Dunst gehüllt, erkennen wir die Türme Breslau's, links die Elisabethkirche, rechts die Katharinenkirche. Der Vordergrund ist zu beiden Seiten mit dichten, sehr glücklich angeordneten Menschengruppen besetzt, in der Mitte jedoch frei, um den Eindruck der Hauptgruppe, welche den ganzen mittleren Teil des Bildes einnimmt, ganz und voll wirken zu lassen. Diese besteht aus sieben Reitern: König Friedrich Wilhelm III. auf einem Schimmel, links von ihm mit charakteristischer Handgeberde Blücher, hinter Blücher Scharnhorst; rechts hinter dem Könige die beiden Prinzen, seine Söhne und Nachfolger, der Prinz Wilhelm und Gneisenau.

Unter den trefflich komponirten, sich um diese Hauptgruppe scharenden Massen von Bauern, Bürgern, Frauen, Kindern, vor allem von Freiwilligen im Soldatenrocke, die Waffe in der Hand, sind zahlreiche Porträts zu erkennen. So bemerken wir rechts den trefflichen Ostpreußen von Hippel, den Verfasser des Aufrufs, und Professor Steffens, der dies historische Aktenstück in der Hand hält; links vor einem Leiterwagen voll Bauern, die mit Gewehren in der Hand eben ankommen, die Figuren Theodor Körners und Jahns, die Hand zum Schwur erhoben, in der schwarzen Uniform der Lützowschen Jäger.

Der Gesamteindruck des großen, wirkungsvollen Gemäldes ist ein ernster und erhebender. Der Maler selbst ist von dem Inhalte des weltgeschichtlichen Aktes sichtlich erfaßt worden; diese Ergriffenheit hat er verstanden auf den Zuschauer zu übertragen, der sich bald in eine weihevolle, dem Gegenstande angemessene Stimmung versetzt fühlt. **B. Förster.**

Kunstlitteratur.

Sn. **Adolf Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen** waren den meisten Verehrern des großen Meisters bisher nur dem Namen nach bekannt. Ein Unternehmen der Kunstverlagshandlung von R. Wagner in Berlin soll nun den Schlüssel bilden, um Zugang zu schaffen zu diesem reichen Schatze, der in den vierziger Jahren unter Unzelmanns und O. Vogels Vortritt zu frischem Leben erblühten deutschen Holzschneidekunst. Es ist der genannten Verlagshandlung gelungen, die Genehmigung des deutschen Kaisers zu einem besonderen Abdruck der 200 Originalholzstöcke in einer Auflage von 300 Exemplaren zu erhalten. Die Ausstattung soll eine überaus opulente werden, und demgemäß ist auch der Preis ein außergewöhnlich hoher, nur für reiche Liebhaber erschwinglicher. Das ist denn freilich eine, aber auch die einzige bedauernswerte Seite der Unternehmung, der somit die Aussicht auf eine in diesem Falle ganz besonders wünschenswerte Popularität abgeschnitten ist.

⊙ **Die aus der Konkurrenz von 1872 siegreich hervorgegangenen Entwürfe** für das deutsche Reichstagsgebäude sind in einer Lichtdruckreproduktion von 27 Tafeln bei Ernst Wasmuth in Berlin erschienen. Da die Grundfläche von 1872 so ziemlich dieselbe ist, die jetzt bebaut werden soll, so haben diese Entwürfe außer dem historischen noch insofern ein praktisches Interesse, als wenigstens die Grundrisse der Architekten, welche sich an der neuen Konkurrenz beteiligen wollen, ein — sei es im positiven, sei es im negativen Sinne — brauchbares Material liefern. In der Fassade hat freilich kein einziger der fünf preisgekrönten Architekten die Idee eines Parlamentsgebäudes zum Ausdruck gebracht. Bohnstedts Entwurf schwankt zwischen Museum und Orangerie, Ende und Boeckmann haben eine Theaterfassade geliefert, Kayser und Großheim haben ein Mittelding zwischen Pantheon und Opernhaus geschaffen, während Mylius und Bluntschli auf jede bestimmte Charakteristik verzichtet haben. Gilbert Scott endlich, dem der Preis wohl nur aus Kourtoisie erteilt worden ist, hat einen malerisch sehr wirksam gruppirten Bau geliefert, der am ehesten den Anforderungen eines geistlichen Stifts oder eines College entspricht. Als Markstein in der Entwickelungsgeschichte unserer Architektur sind diese Entwürfe auch noch insofern interessant, als sie zeigen, daß unsere Baukunst während des letzten Jahrzehnts doch um ein recht erhebliches Stück vorwärts gekommen ist und daß gerade jene preisgekrönten Sieger ihr gut Teil zu diesem Aufschwung beigetragen haben.

Nekrologe.

Aubel †. Aus Kassel wird uns geschrieben: „Am 23. Februar starb hier im hohen Alter von 86 Jahren der frühere Inspektor unserer Bildergalerie, Prof. Aubel. Auch als Künstler, namentlich im Porträtfach, war der Verstorbene zu seiner Zeit hoch geschätzt. Aubel hatte seine Studien in Paris und Italien gemacht und kehrte um das Jahr 1830 hierher zurück, wo ihm eine Professur an der königl. Akademie der bildenden Künste übertragen wurde. Darnach wurde er zum Galerieinspektor ernannt. Durch seine vortrefflichen Eigenschaften hatte sich Aubel zahlreiche Freunde gewonnen, die ihm ein ehrendes Andenken bewahren werden“. W.

Kunsthistorisches.

Ausgrabungen am Pantheon. Seitdem das römische Pantheon die Gruft Viktor Emanuels ist, dachte man daran, den kolossalen Rundbau von den an der Rückseite angebauten Häusern frei zu machen, und es ist zu diesem Zwecke im Juli vorigen Jahres begonnen worden, in der schmalen Via della Palombella, die sich hinter dem Pantheon hinzieht, die an dasselbe sich anlehnende Häuserreihe zu demoliren. Die Arbeit ist nun vollendet, und bei dieser Gelegenheit gelangte man zugleich zu einer höchst merkwürdigen Entdeckung, über welche wir in der „Times“ einen ausführlichen Bericht finden. Durch die Demolirung der alten baufälligen Häuser der Via della Palombella und durch Abtragung des Straßengrundes wurden nämlich die Umfassungsmauern und der Fußboden einer großen antiken Halle blosgelegt, die mit der hinteren Seite des Pantheons in Verbindung stand und zugleich zu den Thermen des Agrippa gehörte, deren Ruinen auf der anderen Seite der Via della Palombella liegen. Es stellte sich heraus, daß dieses Gäßchen in die antike Halle eingebaut worden war, welche, wie sich nun zeigt, eine Länge von 148 und eine Breite von 50 Fuß hatte und in welche an beiden Enden große Portale führten. Sie war also länger als der Durchmesser des Pantheon und lag parallel mit dessen Portal. Acht große Säulen von phrygischem und numidischem Marmor trugen die gewölbte und kassettirte Decke, und große Stücke dieser Säulen sowie zahlreiche Reste des reichen plastischen Schmuckes fand man in der Erdschicht, die den Marmorboden der Halle bedeckte. In der dem Pantheon zugewendeten Längenwand befindet sich ferner eine große Nische, welche genau der Hauptnische des Pantheons entspricht und mit derselben rückwärts zusammenstößt. Zu beiden Seiten dieser Hauptnischen verbinden Gänge die Halle mit dem Innern des Pantheon, und andererseits führt in der noch nicht blosgelegten Längenwand der Halle ein Eingang in die Haupträume der Thermen des Agrippa. Es ergiebt sich ferner, daß diese drei zusammenhängenden Bauwerke — das Pantheon, die Halle und die Thermen — zu gleicher Zeit errichtet worden sind.

Die **Umgegend von Metz** birgt noch eine Menge Altertümer aus der Römerzeit, und erst in den letzten Tagen sind in den ausgedehnten Kiesgruben von Sablon neue

Funde gemacht worden; es befinden sich darunter ein kleiner heidnischer Altar, gegen 300 römische Münzen mit den Bildnissen verschiedener Kaiser von Julius Cäsar bis auf Constantin den Großen, zwei paar bronzirte und vergoldete Vasen mit trichterförmiger Öffnung, eine Vase von Bronze, ein Thränenkrug, drei kleine eiserne Messer und eine größere Anzahl Schalen, Krüge und Vasen in verschiedenen Größen. Die Vasen aus gebrannter Erde sind teils rot, teils schwarz und vollkommen gut erhalten. Der Hauptfund besteht in den Grundmauern eines Turmes aus der Römerzeit, dessen Durchmesser 6 m beträgt. Das Mauerwerk ist ebenfalls trefflich erhalten. Die zu demselben verwandten Steine scheinen aus den Steinbrüchen von Jaumont, Ancy oder Norroy bei Pont-à-Mousson herzurühren. (Köln. Zeitg.)

Personalnachrichten.

Dr. A. Schmarsow, seit Anfang des vorigen Jahres als Privatdocent in Göttingen habilitirt, hat jetzt die früher von Unger innegehabte Professur für neuere Kunstgeschichte an dieser Universität erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Die Abteilung der mittelalterlichen und Renaissanceskulpturen des Berliner Museums** ist durch folgende neue Erwerbungen bereichert worden: die bemalte Holzbüste der Maria als Schmerzensmutter, ein Werk des Martinez Montanez, des Hauptmeisters der südspanischen Plastik, in Sevilla angekauft, zwei Sandsteinstatuen aus dem 14. Jahrhundert, ein Erzengel Michael und die Statue Kaiser Karl IV. als König von Italien, und ein kleiner Kruzifixus, in Nürnberg angekauft, zwei bemalte und vergoldete Holzfiguren in halber Lebensgröße, von einem Meister der schwäbischen Schule unter dem Einflusse Martin Schongauers ca. 1480—1490 gefertigt, eine Bronzestatuette der Madonna, in Rohguß, einem Meister der deutschen Frührenaissance (ca. 1510) angehörig.

□ **A. de Neuville's** interessantes Bild „Die Erstürmung des Friedhofes von St. Privat" ist, wie bereits erwähnt, seit mehreren Tagen in Wien bei dem Kunsthändler Schnell ausgestellt. Das Bild entstand im vorigen Jahre und gehörte im „Salon" zu jenem Kern von vorzüglichen Werken, welche die Ehre der französischen Malerei retten mußten. Aufsehen genug machte damals das Gemälde in Paris und das aus leicht begreiflichen Gründen. Der Vorwurf selbst, die dramatische Behandlung und die virtuose Technik wirken zusammen zu einem in jeder Beziehung bedeutenden Ganzen, welches nur unter einer tendenziösen Zuspitzung leidet, die dem Beschauer deutscher Nation nicht verborgen bleiben kann. Dem Maler ist es nämlich vor allem darum zu thun, die Franzosen, wenn auch besiegt, doch in möglichst günstigem Lichte erscheinen zu lassen. Zu diesem Zwecke versetzt er uns auf den Schauplatz eines Kampfes, dessen Ungleichheit sofort einleuchtet. Vor der ganz links im Vordergrunde sichtbaren Kirche liegt der kleine Friedhof, welcher Franzosen als letzte Zuflucht gedient hat. Eine niedrige Mauer, welche sich mit ihrer Ecke bis rechts in den Vordergrund erstreckt, scheidet noch die wenigen Übriggebliebenen von der anstürmenden Übermacht. Ringsum ist alles mit Toten und Verwundeten bedeckt, sowohl auf dem Friedhofe selbst als auch auf der Straße, die sich durch das Dorf von rechts im Vordergrunde nach der Mitte des Hintergrundes hin erstreckt. Zwei der übriggebliebenen Franzosen haben sich mit aller Kraft, welche die mangelhafte Logik verzweifelten Widerstandes einflößt, gegen die große Thür gestemmt, gegen welche vom Hintergrunde her die Deutschen anstürmen. Da weicht aber die schwache Wand, und der eine der Verteidiger fällt, durch den Pistolenschuß eines hereindrängenden deutschen Offiziers getroffen. Diesen Moment hat Neuville mit seinem feinen Verständnisse für spannende Schilderung dargestellt; auch läßt er den eben besprochenen Vorgang sich so ziemlich in der Mitte des Bildes abspielen, wodurch er eine bei modernen Schlachtenbildern so selten vorkommende gute Bildwirkung erzielt. Fast nur als Beigabe erscheinen die verwundeten Franzosen, welche, an eine Mauer im Hintergrunde des Friedhofes gelehnt, mit düsterer Miene ihrem Geschick entgegensehen. Dieses aber muß sich bald entscheiden, denn in wenigen Augenblicken wird die sonst dem stillen Frieden geweihte Stätte vom Siegesjubel der Deutschen widerhallen, die auch schon von links her im Sturmschritt herankommen. Den Hintergrund der höchst bewegten Scene bilden die arg zerschossenen Häuser des Dorfes. Mit der Röte des sinkenden Tages vermischt sich der Schein des Brandes, der von den Dächern auflodert. — Das beschriebene Ölgemälde, ein Breitbild, mißt 3,4×2,3 Meter und trägt links unten die Bezeichnung: „A. de Neuville 1881".

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Defreggers neuestes Bild „Die Ankunft zum Tanz" spielt in einem Pusterthaler Wirtshause. Die Komposition ist eine ungemein wohlüberdachte, verrät es aber nirgends. Rechts im Bilde erhebt sich dicht an der Wand die schmale Estrade für die Musiker, die sich dort bereits zu schaffen machen. Vor ihr hat sich ein junges Paar beim Wein niedergelassen und harrt vergnügten Sinnes dessen, was da kommen soll, während ein Bauer eifersüchtigen Grolles nach einer Schönen hinüberschaut, die ihrem sie mit Jauchzen und Springen bewillkommnenden Verehrer strahlenden Gesichts entgegenlächelt. Im Hintergrunde unterweist die alte Wirtin ein kleines Mädchen, das heut zur Aushilfe angestellt ist, und daneben macht ein Bursche einem schmucken Mädchen, das verlegen an seinem Schürzenende zupft, den Hof. Die Hauptgruppe nimmt den Mittelpunkt und die linke Seite des Bildes ein und besteht aus Burschen, welche sozusagen die Honneurs des Hauses machen, und aus einer Anzahl von Paaren und zu zweien oder dreien erscheinenden Dirnen in der schmucken Tracht des Thales. Die anziehendsten Personen dieser Gruppe sind ein sich glückselig an beiden Händen fassendes Paar und ein wohl zum erstenmale auf den Tanzplatz kommendes bildhübsches Mädchen, das in glücklicher Unbefangenheit in die ihr neue Welt hineinschaut. Alles in dem Bilde ist Wahrheit, alles Frohsinn und Heiterkeit und echter, kernhafter Humor und dazu von bestechendem sonnigen Farbenreiz. Gerechtes Aufsehen erregte Dills prächtiges Bild aus dem Kanalgewirre der Lagunenstadt. Als ganz besonders gelungen ist, abgesehen von der Größe der Auffassung, von der geschickten Anordnung der architektonischen Massen und von der charakteristischen Staffage, die Wiedergabe jenes wunderbaren Duftes in Licht und Farbe, welcher über Venedig liegt. Mathias Schmid war mit zwei humoristischen Kompositionen erschienen: „Der eingeweihte Herr Pfarrer" wird während des von ihm eigenhändig besorgten Geschäfts des Rasirens von ein paar hübschen Bauernmädchen überrascht, die, Festgeschenke überbringend, von der alten Hauserin scharfer Beobachtung unterstellt werden. In dem zweiten Bildchen sieht man einen wohlgenährten Landgeistlichen, der im Begriff ist, auszugehen, als es sich findet, daß das Knieband zerrissen ist. Die Zeit drängt, und da macht denn das junge hübsche Bäschen, auf der Diele kauernd, den Schaden mit Nadel und Faden schleunigst wieder gut, eine Operation, welcher Hochwürden schmunzelnd zuschaut. Xylander brachte zwei treffliche Mondnächte „Rochester in England" und „Am Skager-Rack", und Kirchbach eine koloristisch sehr bedeutende Scene aus Franz Trautmanns „Herzog Christof der Kämpfer", Paul Weber eine höchst wertvolle feinempfundene Landschaft mit Rindern und „Das Kaisergebirge bei Oberaudorf im Unterinnthale", Phil. Roeth, der den Ersten seines Faches beigezählt werden muß, erfreute durch 26 köstliche Landschaftsstudien in Öl voll innigster Empfindung und Morgenstern durch eine in Anordnung und Farbe gleich schätzbare und anziehende „Partie am Ammersee". Fräulein Münch-Bellinghausen in Nizza, welche sich bescheiden „Schülerin von Mme. Hegg" nennt, erwies sich in einer Reihe von Aquarellblättern als Meisterin in der Blumenmalerei. Von Eug. Neureuther sahen wir eine Anzahl mit jugendlicher Frische entworfener und delikat ausgeführter Aquarellrandzeichnungen zu Gedichten von Goethe. Raupp zeigt uns in seinem dramatisch wirksamen „Ein Wetter kommt" den Kampf eines von einem resoluten Mädchen geführten Kahnes mit den Wellen des Chiemsee's. — Seit dem Hingange Mart. Knollers, dem München das prächtige Deckengemälde in der Bürgersaalkirche verdankt, hat hier kein Künstler mehr die Komposition aus der Froschperspektive mit so glänzendem Erfolge kultivirt wie Ludwig Lesker, über dessen herrliche Deckenbilder für das Schloß zu Sigmaringen ich vor ein paar Jahren berichtete. Daß er die Schwierigkeiten dieser

Darstellungsweise gleichsam spielend überwindet, beweist die von ihm ausgestellte Allegorie der von der Poesie erleuchteten und begeisterten Kunst. Die Schönheit der Formen wird durch ein leuchtendes Kolorit von wundersamer Klarheit und Tiefe gehoben. E. Brachts zahlreiche Öl- und Aquarellstudien aus dem Orient gewähren uns einen Blick in eine uns fremde Welt, während uns Dr. Haubtmann in edlen, großen und einfachen Linien den „Ätna" und „Girgenti's Tempelruinen" zeigt. Ferd. Knab führt uns nach Italien an eine durch einen alten Triumphbogen überbaute römische Heerstraße, auf der ein Hirt ein Ochsengespann lenkt. Prof. J. L. Raab brachte einen prächtigen Studienkopf in Aquarell und eine Reihe seiner trefflichen Radirungen zu dem bereits besprochenen Münchener Pinakothekwerk (Verlag von P. Kaeser). Der angenehme Ton und das geschickte Eingehen auf die Pinselführung der kopirten Meister verleiht den Blättern einen außerordentlichen Wert. Wie der Künstler es versteht, den Eigentümlichkeiten des Originales gerecht zu werden, wird ganz besonders klar durch die Nebeneinanderstellung von Radirungen nach Meistern, deren Vortrag so grundverschieden ist, wie der von Dürer, Rubens, Rembrandt und Ruysdael.

In **Paris** wird in der Galerie Petit am 1. Mai, zugleich mit dem „Salon", eine Gemäldeausstellung eröffnet, in der die Bilder von sieben fremden und vier französischen Malern erscheinen werden. Die fremden Maler sind: Millais (England), A. Stevens (Belgien), Munkacsy (Österreich), A. Menzel (Deutschland), de Nittis (Italien), Madrazo (Spanien), Joseph Israels (Holland). Frankreich wird vertreten sein durch Meissonier, Jules Dupré, Paul Baudry und Gustav Moreau.

Z **Kassel.** In der hiesigen Gewerbehalle findet augenblicklich eine vom Direktor der gewerblichen Zeichenschule, Herrn Stiller, veranstaltete Ausstellung von Nadelarbeiten, Geweben 2c. aus älterer Zeit statt. Dieselbe enthält zahlreiche und kostbare Objekte, welche sich in hiesigem Privatbesitz befinden. Herr Stiller, welcher sich die Förderung unserer Kunstindustrie auf alle Weise angelegen sein läßt, hat sich mit Veranstaltung dieser Ausstellung in der angegebenen Richtung aufs Neue verdient gemacht.

.*. **Professor Ludwig Knaus** hat zur internationalen Kunstausstellung nach Wien ein kurz vorher vollendetes Bild geschickt, welches den Schlußakt einer Rauferei auf dem Tanzboden eines Schwarzwälder Dorfes darstellt.

Vermischte Nachrichten.

.*. **Der Bildhauer Encke in Berlin** hat für das neue Berliner Polytechnikum bei Charlottenburg zwei ca. 8 Fuß hohe Sandsteinfiguren, Erwin von Steinbach und Bramante, vollendet.

.*. Wasili Wereschagin, dessen Gemälde in Berlin genau denselben Zuspruch gefunden haben wie in Wien, hat an Ludwig Pietsch einen Brief gerichtet, in welchem er sich bitter darüber beklagt, daß ihm so oft der Vorwurf der Tendenzmalerei gemacht wird. In diesem Briefe heißt es: „Wir sind noch immer nicht frei von dem mittelalterlichen Vorurteil, welches darin liegt, daß man es gleichsam für die Pflicht des Künstlers hält, jemanden oder irgend etwas zu verherrlichen. Die Mehrzahl der Menschen ist so gewöhnt, durch die Malerei nur die Festtage des Lebens geschildert zu sehen, daß die Gesellschaft sofort eine Tendenz zu erkennen glaubt, wenn man ihr einmal auch die Werkeltage malt..... Sie kennen den Krieg; Sie wissen, daß auf jede Stunde voll Ruhm — 20, 30, 40 und wohl noch viel mehr Stunden voller Leiden und Qualen von jeder Art kommen. — Und doch, keiner der nur die Siege darstellt, wird der Tendenz beschuldigt werden, (wenn sie auch gerade darin oft zumeist liegen dürfte!) während Der, welcher sich ein wenig bei der Schilderung alles dessen aufhält, was unvermeidlich auch zur Gesamtheit des Krieges gehört — ebenso wohl bei der der Niederlagen, der Wunden, der Krankheiten, des Frostes, des Hungers 2c., als der der Siege, — sofort angeklagt wird, Tendenzmalerei zu treiben". Wir fürchten, daß der gegen ihn erhobene Vorwurf durch diese Äußerungen nicht entkräftet werden wird, da Wereschagin auf 22 Bildern nur ein einziges Mal einen Gegenstand behandelt hat, welcher die Freude über einen Sieg schildert. Es handelt sich hier auch nicht um den Gegensatz zwischen Niederlagen und Siegen, sondern um die ausgesprochene Neigung, den Krieg nur von seiner Kehrseite aufzufassen und in der Darstellung von Greuelscenen zu schwelgen.

R. B. **Klosterruine Gnadenberg.** In Nr. 132 und 136 des „Fränkischen Kurier" befindet sich ein mit Sachkenntnis geschriebener (Böhm unterzeichneter) Aufsatz über die bei Altdorf in der Nähe von Nürnberg gelegene Klosterruine Gnadenberg, welcher auf den hohen Wert dieser Ruine in historischer, malerischer und architektonischer Beziehung aufmerksam macht. Der Verfasser verfolgt dabei den Zweck, von diesem am Ende des 15. Jahrhunderts errichteten, von den Schweden im dreißigjährigen Kriege 1635 durch Brand zerstörten, jetzt im Privatbesitz befindlichen Bauwerke die drohende Gefahr des gänzlichen Abbruchs abzuwenden. Wir schließen uns dem Notruf aus vollster Überzeugung an, indem wir noch bemerken, daß die in anmutiger landschaftlicher Umgebung gelegene Ruine in der That zu den schönsten gehört, welche wir in Deutschland noch besitzen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Holtzinger, Heinrich, Über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Eine Studie aus der Baugeschichte des Mittelalters. (Der „Beiträge zur Kunstgeschichte" 5. Heft.) Lex.-8. 30 S. Leipzig, Seemann. Mk. 1. —.

Kahl, Robert, Das venezianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule. (Der „Beiträge zur Kunstgeschichte" 6. Heft.) Lex.-8. 128 S. Mit 23 Illustrationen. Leipzig, Seemann. Mk. 4. —.

Stackelberg, N. von, Otto Magnus von Stackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland. XII u. 444 S. Lex.-8. Heidelberg, Winter. Mk. 9. —.

Zeitschriften.

L'Art. No. 376 u. 377.
David d'Angers, von L. de Ronchaud. (Mit Abbild.) — Au musée national de Naples, von A. Weber. (Mit Abbild.) — Les collections de Benjamin Fillon, von G. Noël. (Mit Abbild.) — Alexis Febvre, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — A. L. C. Pagnest, von E. Chesneau. — Vittore Pisano, von L. de Tauzia. (Mit Abbild.) — Hamilton Palace, von Noël Gehuzac. (Mit Abbild.) — Hier et demain, von G. Noël.

Revue des Arts décoratifs. No. 23.
Le rôle du bijou moderne dans le costume, von E. Fontenay. (Mit Abbild.) — Les manufactures nationales: Sèvres et la porcelaine tendre, von E. Garnier. (Mit Abbild.) — A propos de l'enquête sur les industries de l'art: Une manufacture modèle, von V. Champier. — De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin, von Charvet. — Bulletin d'Union centrale des Arts décoratifs.

Kunst und Gewerbe. No. 3.
Über Technik und Entwickelung der Spitzen, von C. von Braunmühl. (Mit Abbild.) — Die Bürgeler Thonwaren-Industrie, von G. Russ. — Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg; Konkurrenz für den Bau des Reichstagsgebäudes in Berlin; Das Kunstgewerbemuseum in Berlin; Preisausschreiben des Dresdener Kunstgewerbevereins. — Abbildungen: Kragen; Metallschale, nach einer Handzeichnung aus dem 16. Jahrh.; Marmorgitter von Raffael Donner (18. Jahrh.).

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). Katalog der reichhaltigen Sammlungen von Handzeichnungen alter und neuer Meister, Aquarellen, Ölskizzen, Miniaturen etc. aus dem Nachlasse der Herren Maler Franz Becker in Deutz, Obersteuerinspektor Callin in Osnabrück, Archivar Dr. Ennen in Köln und anderer, sowie der ausgewählten Handzeichnungssammlung aus dem Besitze einer gräfl. Familie. Versteigerung den 17. bis 19. April (1684 Nummern).

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Katalog der reichhaltigen Kupferstichsammlungen aus dem Nachlasse der Herren Archivar Dr. L. Ennen in

Köln, Rechnungsrat Suermann in Minden und anderer Beiträge. Versteigerung am 20. April u. folgende Tage. (4567 Nummern.)

Rudolph Lepke, Berlin. Auktion von wertvollen Ölgemälden renommirter neuer und alter Meister, sowie einer gewählten Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen, u. a. eine Partie aus dem Nachlasse des Herrn Stadtgerichtsrat Rosenberg. Versteigerung den 4.—6. April. (490 Nummern.)

C. J. Wawra in Wien. Katalog der Kupferstich- und Büchersammlung aus dem Nachlasse des Herrn A. Camesina Ritter von San Vittore und mehrerer Beiträge aus Privatbesitz. Versteigerung am 13. April u. folgende Tage. (1104 Nummern.)

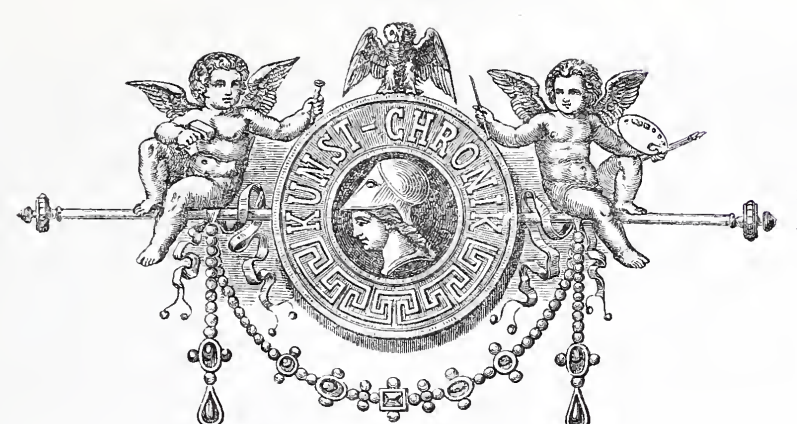
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

6. April



Nr. 25.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach.

(Wien, C. Gerolds Sohn. 1882. 8.)

I.

Daß Künstler sich litterarisch beschäftigen und außer Skizzen, Studien und unvollendeten oder unverkauften Bildern auch Memoiren und Aphorismen hinterlassen, ist in unseren Tagen eine Seltenheit. Hängt die Thatsache mit der zunehmenden Abwendung vom Geistigen, mit der herrschenden Richtung auf das Technische und Praktische zusammen? Ich will es nicht entscheiden. Jedenfalls macht das Buch, welches den obigen Titel führt, den Eindruck des Ungewöhnlichen, in mancher Hinsicht Bedeutenden. Es ist wert, von vielen gelesen zu werden, seines Inhalts wie seiner Form wegen. Daß uns in Anselm Feuerbach eine Künstlernatur von hoher Begabung entrissen worden ist, wußten wir alle. Aber daß in ihm auch ein Schriftsteller von edeln Eigenschaften steckte, das ist neu, das lernen wir erst aus den uns hier gebotenen Aufzeichnungen.

Die Aufzeichnungen scheinen den im Vorworte gegebenen Aufschlüssen zufolge im Jahre 1876 begonnen worden zu sein, kurz nach dem Scheiden des Künstlers von Wien. Die mit der Überschrift: „Aus meinem Leben“ versehene Mappe, welche sich im Nachlasse vorfand, enthielt Erinnerungen aus Feuerbachs Jugend und aus den verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Entwickelung, Berichte über seine Thätigkeit als Künstler und als Lehrer, endlich kleine Aufsätze über künstlerische Fragen und Einrichtungen, nebst einem „Anhang“ mit Aphorismen vermischten Inhaltes.

Das in diesen Blättern Begonnene, unvollendet Gebliebene liegt uns nun in Buchform, von berufener Hand abgerundet, vor. Die Aufzeichnungen wurden, wie es der Künstler angefangen hatte, durch Auszüge aus seinen Briefen an die Familie ergänzt, und auf diese Weise innerlich wie äußerlich Zusammenhang in das Ganze gebracht. Abgesehen von den nötigen Redaktionsänderungen findet sich in dem Buche kein Wort, welches nicht von dem Künstler herrührt. Das Werk trägt durchaus den Stempel seines Denkens und Empfindens.

Von fesselndem Reiz sind gleich die „Erinnerungen aus der Kindheit“. Schon der erste Satz hat den eigentümlich herben Beigeschmack, welche das Wesen und die Werke dieser sonst so weich angelegten Natur kennzeichnet: „Meine Geburt“ — so schreibt Feuerbach —, welche den so und so vielsten in Speyer erfolgte, ist, wie mir scheinen will, für mich als ein vierfaches Unglück zu betrachten. Einmal, daß ich überhaupt geboren wurde und als wahrhaftige Künstlerseele das Licht der Welt erblickte; dann aber, weil mein Vater ein deutscher Professor war, dessen Sinn und Geist damals ein klassisches Kunstwerk erfüllte, über welches er seinerseits ein klassisches Buch schrieb; ich meine den „Vatikanischen Apollo“. So wurde mir recht eigentlich die Klassizität mit der Muttermilch eingetränkt; eine Klassizität, auf menschlich Wahres und Großes gerichtet, die denn auch nicht verfehlte, mein Leben zu einem hoffnungslosen Kampfe gegen meine Zeit zu gestalten“. Die Mutter, „eine schöne stille Frau“, verlor der Knabe früh; eine „neue Mutter“ — die Herausgeberin des Nachlasses — trat später an ihre Stelle. „Grenzenloßes Mitleid“ sagt der Verfasser,

„mag sie zu diesem gesegneten Entschluß veranlaßt haben". Voll inniger Verehrung gedenkt er des Vaters, erinnert sich daran, wie dieser ihm, als er einmal in der Kindheit todkrank am Typhus daniederlag, am Bette sitzend täglich „in seiner plastisch weichen Art die Odyssee erzählte" und dadurch für alle Zeit Liebe und Begeisterung zum Griechischen in seine Seele pflanzte und hebt hervor, wie gut und in jeder Hinsicht „bildsam" der edle Mann auf ihn eingewirkt. „Mein Vater hatte in seiner tiefen Liebe und in der Erinnerung an die Vergangenheit eine Art von geheiligter Rücksicht für seine Kinder"; die Pflege guter Musik im Hause, tüchtiger Privatunterricht — in den Lehrern zeichnet Feuerbach ein paar prächtige Charakterköpfe — gymnastische Bildung, Förderung oder doch Duldung einer gewissen Ungebundenheit in den späteren Jahren: alles dies wird dem Vater verdankt, auch die Elemente der künstlerischen Bildung. Als der Vater 1840 von Italien heimkehrte, als „ein ziemlich stiller Mann", brachte er „Münzen, Gipse und Stiche nach Michelangelo mit. Diese und einige Mappen der München-Schleißheimer Galerie legten das Fundament für meine spätere künstlerische Richtung. Vorerst waren Rubens und van Dyck meine auserwählten Lieblinge". Daran knüpft Feuerbach eine Notiz über das erste Auftreten seines künstlerischen Talents, welche — namentlich da sich ähnliche Äußerungen im Verlaufe der Darstellung wiederholen — in der Art, wie er sie vorbringt, für sein Wesen ungemein bezeichnend ist. Er sagt: „Die erste mir selber klar in das Bewußtsein tretende künstlerische Gemütsbewegung empfand ich als unnennbare Wonne, da ich einen lebensgroßen schlafenden Barbarossa zeichnete, hinter ihm einen ernsten hochgeflügelten Engel, der mit erhobener Rechten Schweigen gebot, während ein paar kleine Genien mit Blasinstrumenten Lärm machen wollten" — und fügt hinzu, daß er „von da an geneigt war, bis auf einen gewissen Grad den Wert seiner Arbeiten nach dem künstlerischen Glücksgefühl ihrer Entstehung zu messen".

Auch in der Plastik versuchte sich der zwölfjährige Knabe schon und brachte u. a. eine Büste seines Vaters zustande, welche in Gips abgegossen wurde. Im fünften Jahre der Gymnasialstudien regte sich der künstlerische Drang energisch; der Gymnasiast wollte „nicht mehr gut thun", und man entschloß sich, Zeichenproben von ihm an die berühmten Lehrer der Düsseldorfer Akademie zu schicken. Die einlaufenden Antworten sind interessant. C. F. Lessing schrieb: „Der junge Mensch soll sein Gymnasium absolviren und dann weiter sehen". Schadow aber antwortete, „der junge Feuerbach könne nichts anderes werden als Maler und möge sogleich kommen". Das gab den Ausschlag, d. h. für unsern Gymnasiasten; denn der Vater teilte Lessings Meinung, wurde aber so lange gequält, bis er nachgab, und im Frühling 1845 im noch nicht vollendeten 16. Lebensjahre bezog Anselm die Düsseldorfer Akademie.

Die Schilderung der akademischen Lehrzeit in Düsseldorf, München und Antwerpen macht keinen günstigen Eindruck. Man weiß nicht, soll man die Schuld daran mehr in dem Künstler oder in dem mangelhaften Unterricht suchen: kurz die ersten sechs Lehrjahre blieben ohne den gewünschten Erfolg; das „Fundament" zu seiner „künstlerischen Bildung" legte Feuerbach erst in Paris, wie er selbst sagt. „Von den früheren Studienjahren darf ich wenigstens die Hälfte verloren geben". Man merkt es an dem scharfen Ton der Aufzeichnungen aus jenen Jahren, daß der junge Akademiker zu keinem seiner deutschen Lehrer in das rechte, ersprießliche Schülerverhältnis trat und auch den Mitstrebenden gleichgiltig oder abweisend gegenüberstand. Seine Geburt und Erscheinung öffneten ihm leicht alle Pforten. Aber schon damals, wie später, fehlte ihm die volle Freude an der Geselligkeit; er wich gern aus und verabschiedete sich, sobald er konnte. Die Schilderungen der Persönlichkeiten, namentlich der Lehrer, entbehren denn auch selten der ätzendsten, oft an beißende Satire grenzenden Kritik; einen herzlichen Ton, wie bei den Charakteristiken von Eltern und Verwandten, vernimmt man selten. So z. B., wenn Schadows „hinreißende Liebenswürdigkeit", sein „durch und durch aristokratisches Wesen" gerühmt und erzählt wird, wie er abends „im Kreise seiner Angehörigen und Freunde dasaß wie ein Fürst von seinem Hofstaat umgeben". Aber die Kehrseite der Medaille wird uns auch da nicht vorenthalten. Nachdem Feuerbach, unbefriedigt, sich von der Düsseldorfer Akademie verabschiedet hat, sagt ihm Rethel über Schadow: „Recht haben Sie gehabt, denn sehen Sie, der Alte leidet manchmal an Kongestionen, die hält er für Gedanken". Solche Aussprüche und Urteile Dritter enthält das Buch eine ganze Anzahl. Am schlechtesten unter den Münchener Lehrern kommt Schorn weg, der sich „eben durch zwei über die Maßen häßliche Bilder, „Die Wiedertäufer" und „Die Sündflut" berühmt gemacht hatte". Feuerbach ging zu diesem „richtigen Stammvater der Piloty-Schule" und brachte ihm eine große mythologische Zeichnung. „Mit verbindlichen Lächeln" sagte ihm Schorn: „Ich werde Sorge tragen, daß Sie Gegenstände wählen, welche gefallen und sichere Ihnen sofortigen Verkauf". Mißvergnügt wandte sich der junge Künstler ab. — Auch Rahls Bemühungen ihm vorwärts zu helfen, fanden keinen Boden: „Er ist lieb gegen mich (heißt es in einer Briefstelle, S. 31) und giebt mir immer so gute Ratschläge, von denen ich nur wünschen möchte, daß ich

sie befolgte". Und dann wieder S. 26: „Noch besitze ich eine Zeichnung, Penthesilea's Tod, die mir Rahl durch seine reflektirte Korrektur ziemlich verpfuschte". Er hielt es denn in Wahrheit auch nur „etwas über acht Tage" bei ihm aus. Bei diesem fortwährenden Wechsel der Schulen und der Lehrer konnte nichts herauskommen, obwohl unser Akademiker wenigstens in der ersten Zeit „grenzenlos fleißig" und von einer „unbehaglichen Gewissenhaftigkeit" war. Einige Entwürfe und Bilder von unzweifelhaftem Wert, Kopien, nach Gemälden der Pinakothek und ein ewiges Hin- und Herschwanken zwischen starkem Selbstgefühl und Mutlosigkeit: das war das Ergebnis dieser Studienjahre.

In Paris, wo Feuerbach im Sommer 1851 anlangte, fühlte er sich gleich vom ersten Tage an heimisch. Es erschien ihm „als die Stadt der ewigen Jugend", passend zu seinem Wahlspruch: Eternamente giovine. Vom salon carré und von der „göttlichen Frau von Milo" ward er überwältigt; er sagt: „Ich geriet in Erschütterung, wie fast noch nie in meinem Leben"; überhaupt befindet er sich in dem Pariser Treiben stets enjoué. — „War es doch die Zeit eines Troyon, Rousseau, Delacroix, Decamps; eine Zeit der echten Kunstblüte, deren kräftige Luft wir atmeten". Ein gleichgestimmter Kreis von Freunden, meistens Deutschen, hatte sich zusammengefunden. „Ich lebe" — schreibt Feuerbach — „unter vielen Bekannten, jungen, frischen, glücklichen Menschen und bin zu Zeiten auch wohl mit ihnen heiter. Des Abends werden deutsche Lieder gesungen, und ohne meinen Tenor können sie nicht auskommen". Aber eigentliche Freude fand er auch damals nur in der Arbeit. Im Louvre werden Spanier kopirt; das erste in Paris entstandene Bild ist der „Hafis in der Schenke". Feuerbach giebt in einer Briefstelle (S. 42) folgende hübsche Beschreibung von dem Werke: „Mein Hafis im orientalischen Kostüm lächelt selig von Liebe und Wein und schreibt eine Ghasele an die Mauer. Er ist rührend arm, denn seine Kleider sind abgetragen und zerrissen, aber zu jedem genialen Loch sieht der echte Dichter heraus. Die Zuhörer in Entzückung, üppiges Blumen- und Rankenwerk und die ganze Glut der sinkenden Sonne". Doch vor allem wichtig wurde, daß der junge Künstler endlich seinen Meister fand. Es war Th. Couture, der Schöpfer der Romains de la décadence. Ihm gab sich Feuerbach mit unbegrenztem Vertrauen hin. „Nicht genug danken" — sagt er — „kann ich dem Meister, welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonenkomposition zu großer Anschauung und Auffassung führte". — „Er nimmt Interesse an mir und behandelt meine Mängel mit medizinischer Genauigkeit. Alles bis auf das Kleinste giebt er an, jede Mischung. Dabei hat er meine energische Durchführung gelobt. Kurz, ich segne die Stunde, in der ich sein Atelier betrat". Den einzigen tiefen Mißklang bildete der Tod des Vaters (9. Sept. 1851). Die Liebe des Sohnes zu ihm drückt sich in den tief empfundenen Worten aus: „Ich decke das Grab, in dem auch meine Jugend eingesargt liegt, mit Schweigen zu."

Im Mai 1854 ging der nahezu dreijährige Pariser Aufenthalt auf die Neige. Der Autor giebt uns nur leise, aber verständliche Andeutungen darüber, weshalb er sich nicht länger halten konnte auf dem für ihn so segensreich gewordenen Boden — „die Notwendigkeit forderte unerbittlich ihr Recht", es ist das alte ewige Lied von der Sorge und den Bedrängnissen des Lebens. Eines schönen Morgens erwachte der Künstler in Karlsruhe. Die Lehr- und Wanderjahre waren nun abgeschlossen; die Zeit selbständigen Schaffens begann.

Carl v. Lützow.

Nekrologe.

Wilhelm Heinrich Ludwig Gruner, einer der ältesten und bekanntesten Dresdener Künstler, ist am 27. Februar gestorben. Er war am 24. Februar 1801 zu Dresden geboren und besuchte die dortige Kunstakademie; nach einigem Schwanken in der Wahl des Kunstfaches wandte er sich der Kupferstecherei zu, in welcher er von G. E. Krüger den ersten Unterricht erhielt. Er fand bald durch Buchhändler Beschäftigung und arbeitete eine Zeitlang in Leipzig, Nürnberg und Prag, wo er mit Führich bekannt wurde, dessen Umrisse zu Goethe's Hermann und Dorothea er radirte.

Gönner, wie hauptsächlich der Finanzrat Campe, ermöglichten es dem Künstler, nach Italien zu gehen, zunächst nach Mailand, um hier an der Akademie unter der Leitung Anderloni's und Longhi's seine Studien zu vollenden. Ein Stich nach Velazquez trug ihm ein sächsisches Stipendium ein, welches ihm auf längere Zeit eine sorgenfreie Existenz gewährte. Im Jahre 1828 besuchte er Spanien und Frankreich; einen Besuch in seinem Vaterlande benutzte er zum Stich des Mengsschen Selbstbildnisses. Hierauf ging er nach England und Schottland, wo er in den reichen Privatsammlungen ein willkommenes Studienmaterial und die Anregung zu einigen seiner Stiche fand. Nach Italien zurückgekehrt, lebte er von 1837 an mehrere Jahre in Rom, wo er sich namentlich dem Studium Raffaels und Marc Antons widmete. Er fertigte nun die zehn Stiche, welche unter dem Titel: I mosaici della capella Chigi (Rom 1839) als geschlossene Folge erschienen, ferner die Stiche nach den Fresken in der Stanze des Heliodor; ebenso stach er einiges nach Overbeck u. a.

Im Jahre 1841 begab sich Gruner abermals nach England, welches er als seine zweite Heimat schätzen lernen sollte. Er unternahm es, zunächst die Raffaelschen Kartons in Hamptoncourt, jetzt im Kensingtonmuseum, in der Größe des Originals zu zeichnen und stach weiterhin verschiedene Folgen und einzelne Blätter. Zu letzteren gehören der schlafende Ritter, nach Raffaels

Bild in der Nationalgalerie, „Christus am Ölberg“, nach demselben Meister in der Sammlung Rogers, „Die Almosenverteilung des heil. Lorenz“, aus der Fiesolekapelle im Vatikan und die Madonna de' Ansidei in Blenheim. Von Kupferstichfolgen, welche er während seines Londoner Aufenthaltes herausgab, nennen wir: I freschi nella villa Magliana, mit Text von Platner; The caryatides from the Stanza dell' Eliodoro in the Vatican, unter der Mitwirkung von A. Krüger gestochen, mit Text von Dr. H. W. Schulz; The book of common-prayer, mit Illustrationen nach Fiesole, Raffael, Overbeck u. a.; die Bordüren, Vignetten und Initialen sind von Owen Jones. Auch die Herausgabe der Kupferatlanten zu Layards Werken über Ninive leitete er. Ein Augenleiden war der nächste Anlaß, daß Gruner in der zweiten Hälfte seines Lebens sich mehr der dekorativen Kunst zuwandte, zu welcher er von jeher viel Neigung hatte; wollte er doch ursprünglich Dekorationsmaler werden. Die hohen Gönner, welche er in London insbesondere an der Königin und dem Prinz-Gemahl gefunden, förderten ihn in seinen Unternehmungen auf diesem Gebiete, und eine Reihe von Prachtwerken entstand. So das schöne Werk Fresco decorations and stuccos in Italy, London 1844, 2. Auflage 1854; auf besonderen Befehl der Königin gab er The decorations of the garden pavillons in the grounds of Buckingham-Palace mit einem Text von Frau Jameson, heraus. Im Auftrage der englischen Regierung lieferte er ferner für die Kunstanstalten eine Folge Vorlegeblätter in Farbendruck nach den besten italienischen Mustern, unter dem Titel: Specimens of ornamental art; ein ähnliches Werk, mit welchem der Künstler bereits vorher beauftragt worden war, betitelt sich: Ornamental designs for decorations and manufactures. Auch in mehr selbstschöpferischer Weise war er als Dekorateur thätig. Wie er Anteil hat an der Dekoration des Mitte der 50er Jahre neuerbauten Teiles vom Buckingham-Palast, so auch an der inneren Ausschmückung des Schlosses Osborne. Ebenso besorgte er später von Dresden aus die Dekoration zu dem Mausoleum der Herzogin von Kent und die Entwürfe zu dem Mausoleum, welches die Königin dem Prinzen Albert im Park von Windsor erbaut hat.

Im Jahre 1856 folgte Gruner einem Ruf nach Dresden als Direktor am königl. Kupferstichkabinet; gleichzeitig wurde er Professor der Kupferstichkunst an der Akademie daselbst und Mitglied der Galeriekommission. In letzterer Eigenschaft hat er bei verschiedenen Bilderankäufen als Unterhändler gedient; bereits im Jahre 1853 noch während seines Londoner Aufenthaltes, hatte er den Ankauf einer Anzahl von Bildern der spanischen Schule aus der Sammlung des Königs Ludwig Philipp von Frankreich für die Dresdener Galerie unter sehr günstigen Bedingungen vermittelt. Zu einer größeren Grabstichelarbeit kam es in Dresden nicht mehr, und bereits unter den Blättern, die in London entstanden, sind viele nur unter seiner Leitung gestochen. Auch seine Lehrthätigkeit war eine sehr beschränkte; bei den für die Kupferstecherei so ungünstigen Zeitverhältnissen hat er im Laufe der Jahre nur einen einzigen Schüler, Ernst Mohn, gefunden. Um so fruchtbarer erwies sich des Künstlers rastlose Thätigkeit nach anderen Seiten hin. Er veröffentlichte: „Die Basreliefs an der Vorderseite des Doms zu Orvieto“, mit Text von Braun, Leipzig 1858; Lo Scaffale or Presses in the sacristy of Santa Maria delle Grazie at Milan. Illustrations of the painted decorations by B. Luini, London 1859—1860; The Terra-cotta-architecture of North Italy, London 1867. Ferner gab er mit A. B. v. Landsberg, welcher den Text besorgte, eine Folge auserwählter Kunstwerke des Grünen Gewölbes in Farbendrucken nach Zeichnungen von Seidemann und Mohn heraus; das Werk erschien später in London in zweiter vermehrter Ausgabe mit englischem Texte. Auch das Art-journal brachte eine Reihe mit Holzschnitten illustrirter Aufsätze über die letztgenannte Sammlung aus der Feder des Künstlers. Endlich unternahm er auf Veranlassung der Generaldirektion der königl. Sammlungen zu Dresden die Herausgabe einer größeren Folge von architektonisch und kunstgewerblich interessanten Blättern des Kupferstichkabinets in Lichtdruck. Daneben war seine Thätigkeit vielfach der Arundel Society gewidmet, weshalb er zur Sommerzeit sich in England aufzuhalten pflegte. Eine große körperliche Rüstigkeit und geistige Frische unterstützten die Thätigkeit des Künstlers bis in seine letzten Lebensjahre. Doch sollte er schließlich von schwerer Krankheit nicht verschont bleiben, in welcher ihm der Tod zur Wohlthat wurde. C. C.

Todesfälle.

Eugen Napoleon v. Neureuther, ehemaliger Professor an der königl. Akademie in München, ist am 23. März in seinem 77. Lebensjahre gestorben.

Heinrich Lehmann, Historienmaler, 1814 in Kiel geboren, in der Schule von Ingres gebildet und als Franzose naturalisirt, starb in Paris am 31. März.

Kunstlitteratur.

* **Neuer Katalog der Belvederegalerie.** Von dem seit Jahren vorbereiteten beschreibenden Verzeichnis der berühmten Wiener Gemäldesammlung, welche demnächst in dem neuen, von Semper und Hasenauer erbauten Hofmuseum ihre Aufstellung erhalten wird, ist soeben der erste Band, verfaßt von dem Direktor der Galerie, Eduard Ritt. v. Engerth, (im Selbstverlage der Galeriedirektion), an die Öffentlichkeit getreten. Der höchst gediegen und elegant ausgestattete, LXXXIX u. 480 S. 8. umfassende Band (gedruckt von A. Holzhausen in Wien) enthält zunächst eine quellenmäßig gearbeitete Geschichte der kaiserl. Gemäldegalerie, dann den Katalog der Bilder italienischer, spanischer und französischer Schulen, nebst Registern der Künstlernamen, und der in diesem Bande enthaltenen historischen Bildnisse, endlich den Grundplan des ersten Stockes des neuen Galeriegebäudes, in welchem die Sammlung ihre neue Unterkunft finden soll. Der Katalog ist innerhalb der Schulen nach Künstlernamen alphabetisch geordnet und mit durchlaufender Nummerirung versehen; auf charakteristische Beschreibung und Ernirung der Herkunft der Bilder wurde bei der Bearbeitung des Katalogs vor allem Gewicht gelegt; unter den Mitarbeitern, welche der Herausgeber im Vorworte namhaft macht, haben ihm die Herren Crowe und Cavalcaselle speziell für die italienischen Schulen zur Seite gestanden und ersterer sämtliche Biographien der italienischen Maler geliefert; von dem verstorbenen Anton Ritt. v. Perger rührt ein großer Teil der im Verzeichnisse sorgfältig angegebenen Reproduktionen der Bilder her. Wir begnügen uns hier mit dieser kurzen Anzeige der hochwillkommenen Publikation und kommen auf deren Inhalt des Weiteren im kritischen Teile der Zeitschrift zurück.

Personalnachrichten.

Professor Anton Springer verweilt seit Ende Februar in Sicilien und wird Mitte Mai nach Leipzig zurückkehren.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die erste internationale Kunstausstellung in Wien** wurde programmgemäß am 1. April durch S. Maj. den Kaiser Franz Joseph im Beisein zahlreicher Notabilitäten des Hofes, der ersten Würdenträger der Staatsgewalt, der Vertreter der Künstler- und Schriftstellerwelt und einer glänzenden Versammlung von geladenen Gästen feierlich eröffnet. Nachdem der Kaiser von der Lothringerstraße aus das reich dekorirte Foyer des Künstlerhauses betreten hatte, wurde er vom Präsidenten der Ausstellungskommission, Grafen Edmund Zichy, mit einer Ansprache begrüßt, in welcher der Redner, die Geschichte des Baues und seiner nun glücklich durchgeführten Erweiterung berührend, für die durch kaiserliche Huld möglich gewordene Umgestaltung des Künstlerhauses den Dank der Genossenschaft aussprach. Der Monarch erwiederte hierauf mit laut vernehmbarer Stimme Folgendes: „Gern habe Ich Ihrem gemeinnützigen Unternehmen Meine Unterstützung zugewendet, und Ich freue Mich, daß durch den Ausbau des Künstlerhauses sowie durch die hingebungsvolle und aufopfernde Thätigkeit einer Anzahl von verdienten Männern die der Genossenschaft der bildenden Künstler gestellte Aufgabe ihrer Lösung entgegengeführt erscheint. Wir haben der Kunst eine erweiterte Stätte geschaffen und die Künstler aller Staaten Europa's zu einem friedlichen Wettstreite eingeladen, in dem, wie Ich mit Bestimmtheit hoffe, auch die heimische Kunst einen ehrenvollen Platz einnehmen und auch behaupten wird. Indem Ich Ihren Bestrebungen reichen, fühlbaren Erfolg wünsche und Sie Meines ferneren Schutzes versichere, erkläre Ich die erste internationale Kunstausstellung in Wien für eröffnet." — An den Eröffnungsakt schloß sich ein Rundgang des Kaisers und seines Gefolges durch sämtliche Räumlichkeiten, in denen die Mitglieder der einzelnen Länderkommissionen die Honneurs machten. Mit besonderem Interesse wurden die stattlichen neuen Säle in Augenschein genommen, deren schöne Verhältnisse und gute Beleuchtung allgemeine Befriedigung hervorriefen. In der deutschen Abteilung wird der Eindruck des imposanten Raumes noch durch ein höchst geschmackvolles Arrangement gehoben, welches die vorwiegend kleinen Bilder zu trefflicher Wirkung bringt. Durch ihre Fülle an Geist, an interessanten Individualitäten und an Werken von energischer Charakteristik überragt diese Abteilung alle übrigen, während die französische Kunst namentlich durch den Eindruck solider, von feinem Geschmack begleiteter Schulung imponirt und die österreichische ihren Hauptreiz in farbiger Wirkung und harmonisch ausgeglichener Stimmung entfaltet. Unter den sonstigen Abteilungen seien noch die spanische, die italienische und die skandinavische hier vorweg namhaft gemacht und alles Übrige der eingehenden Berichterstattung, welche wir mit zahlreichen Abbildungen begleiten werden, vorbehalten. Soviel darf schon heute konstatirt werden, daß man mit der ersten internationalen Kunstausstellung in Wien keinen Mißerfolg erzielt hat. Leider war der Katalog, von dem auch eine illustrirte Ausgabe erscheinen wird, nicht zur Eröffnung rechtzeitig fertig geworden.

⁎⁎⁎ **Die gräflich Raczynskische Gemäldegalerie in Berlin**, welche einige wertvolle Gemälde älterer italienischer Meister und aus der neudeutschen Schule (Cornelius, Kaulbach, Schnorr v. Carolsfeld, v. Schwind) enthält, soll den Bestimmungen des Stifters zufolge nach dem Erlöschen der Familie in den Besitz des königlichen Hauses übergehen. Da nun das Raczynskische Palais wegen des Baues des Reichstagsgebäudes abgebrochen werden muß, werden die Gemälde den königlichen Sammlungen einverleibt werden.

⊙ Henri Siemieradzki hat im Verein Berliner Künstler ein antikes Genrebild ausgestellt, welches die Jahreszahl 1882 trägt, also erst kürzlich vollendet worden ist. Auf einer felsigen Straße, die sich zu einem Tempel emporwindet, sitzt ein römisches Liebespaar, welchem ein nubischer Wahrsager, der, wie sein hochbeladener Esel zeigt, mit ägyptischen Kultusgegenständen Handel treibt, die Zukunft aus den Linien der Hand prophezeit. Die Landschaft und die Figuren sind in das grelle, brennende Sonnenlicht des Südens getaucht, welches in jede Falte eindringt. Nur der Kopf des Mädchens liegt im Halbschatten. In der Ausführung und in der Charakteristik, die nur in den Köpfen hätte eindringlicher und lebhafter sein können, schließt sich das Bild den von der Pariser Weltausstellung bekannten Scenen aus dem antiken Leben „Weib oder Vase?", auch dem „Bettler", dem „Schwertertanz" und dem „Mädchen mit dem Schmetterling" an, ohne einen merklichen Fortschritt in der Entwickelung des Malers zu bezeichnen.

Aus Halle schreibt man der Köln. Zeitg.: „Betreffs unserer Museenfrage ist auf dem jetzt tagenden Landtage der Provinz Sachsen ein endgiltiger Beschluß gefaßt und zwar zunächst wegen des Provinzialmuseums; demselben sind von der königlichen Staatsregierung die Räume des sogenannten „Residenzgebäudes" für einen dreißigjährigen Zeitraum zur Verfügung gestellt. Die alte „Residenz" der sächsischen Administratoren, die bis jetzt klinischen Zwecken gedient hat und durch den Neubau der Kliniken frei geworden ist, erhebt zwar keinen Anspruch auf künstlerische Bedeutung, empfängt jedoch den Eintretenden statt dessen mit einer Reihe geschichtlicher Erinnerungen. Der ehemalige Bankettsaal, der jetzt der katholischen Gemeinde zum Gottesdienste dient, wird in nicht zu langer Zeit gleichfalls verfügbar werden, da die Gemeinde sich selbst ein neues, größeres Gotteshaus bauen will. Für das Museum wird dieser Saal eine wirkungsvolle Zierde werden. Dem Museum, dem auch die bedeutenden Sammlungen des „Thüringisch-Sächsischen Geschichtsvereins" überwiesen werden sollen, sowie die unter Aufsicht der historischen Kommission der Provinz Sachsen gemachten Funde u. s. w., will man möglichst alle in der Provinz gefundenen Altertümer und alle provinziellen kleineren Sammlungen zuführen. Die Kosten der ersten Einrichtung sind auf 6000 Mk. angeschlagen und vom Provinziallandtage bewilligt, ebenso die laufenden jährlichen Ausgaben mit 3000 Mk. Die endliche Erledigung dieser so wichtigen Angelegenheit wird in den weitesten Kreisen willkommen geheißen. So ist hiermit der Anfang gemacht zur Verwirklichung der Idee des Professors Dr. Heydemann, des Hauptbeförderers derselben: die Musenstadt der Provinz auch in Hinsicht auf die Kunstsammlungen zum wissenschaftlichen Mittel- und Brennpunkt der Provinz zu machen."

⁎⁎⁎ **Das Berliner Rauchmuseum**, welches sich in einer sehr ungünstig gelegenen Gegend in der Klosterstraße befindet und deshalb sehr wenig besucht wird, soll bei den geplanten Erweiterungsbauten der königl. Museen und der Nationalgalerie auf der Museumsinsel ein würdiges Unterkommen finden.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 7. März. An eingegangenen Schriften wurden vom Vorsitzenden vorgelegt: Bullet. de corresp. Hellénique VI, 1—3; Price, on a bastion of London Wall; Atti dell' accad. dei Lincei VI, 5 u. 6; Archäol. Zeitung XXXIX, 4; Falchi, gli avanzi di Vetulonia; Martinelli, catal. of casts in gypsum; Newton, on an unedited Rhodian inscription. Herr Curtius machte sodann aus Briefen von Mr. Ramsey Mitteilung über die Entdeckung einer großen phrygischen Nekropolis, 20 engl. Meilen südlich vom Midasgrabe. — Herr Gräber sprach über die Konstruktion antiker Dächer. Mit der Gestaltung des antiken Daches sind wir bisher nur einseitig vertraut geworden durch die Kenntnis der kostbaren Marmordächer an hervorragenden Bauwerken Griechenlands. Es hat das Marmordach sein Vorbild im Thonziegeldach gehabt und es hat letzteres eine jahrhundertlange Entwickelung durchmachen müssen, bis es zu der Höhe kam, auf der als seine Vollendung das Marmordach steht. Das Thondach hat sich aber an öffentlichen Bauten neben den Marmordächern nicht nur in den marmorarmen Gegenden Siciliens und Unteritaliens, sondern selbst auch in Athen behauptet. Vom modernen Dach unterscheidet sich das antike Dach hauptsächlich durch die Größe der Ziegel und die dadurch bedingte Konstruktion des Dachgespärres. Die Ziegel hatten keine Haken, um auf Latten aufgehänat zu werden, sondern lagen direkt auf dem tragenden Dachgespärre auf, so

daß die Hölzer zu ihrer Unterstützung bei Anwendung von Sparren um Ziegelbreite, bei Anwendung von horizontalen Pfetten um Ziegellänge voneinander entfernt angebracht werden mußten. Konstruktiv zerfallen die Dächer in zwei Hauptklassen, in solche mit gebogenen Ziegeln und solche mit ebenen Thonplatten. Die erstere Art gleicht der heute noch vielfach üblichen des sogen. Mönch- und Nonnendaches. Obwohl die älteste Dachform, ist sie doch bei minder bedeutenden Bauten bis in die Spätzeit des römischen Kaisertums allerorts in Anwendung geblieben. Die Ziegel erhielten eine Länge bis zu 1,10 m. Beim Dach mit ebenen Thonplatten sind in griechischer Zeit zwei Provinzialismen zu erkennen, die ihren Ursprung in der verschiedenen technischen Auffassung der Frage hatten, ob die Ziegel mit Flächen aufeinanderliegen oder nur mit Kanten sich berühren dürften. Auf die erstere Auffassung als die einfachere gründet sich die Ausbildung des Daches in Sicilien, auf die zweite die ungemein fein durchdachte und mit allem Raffinement ausgeführte Konstruktion des Thondaches im eigentlichen Griechenland. Aus letzterer entstand dann durch Vereinfachung, welche das Steinmaterial verlangte, das Marmordach. Die römische Zeit nimmt wieder das in Sicilien geltende Prinzip der Flächenberührung auf und bringt mit Hülfe desselben zwar handwerksmäßig ausgeführte, aber interessante und rationelle Konstruktionen zu Tage. — Herr Sachau sprach über Palmyrenische Terrakotten, von denen das königl. Museum die größte, aus Dr. Mordtmanns Nachlaß erworbene, Sammlung besitzt. Sie werden zahlreich von den Bauern Palmyra's gefunden, doch sind die Stellen des Ruinenfeldes, wo sie gefunden werden (die Grabtürme?), nicht nachzuweisen. Sie sind verschieden an Gestalt, durchgängig sehr abgerieben, bisweilen mit Spuren roter Farbe. Der Gebrauch der Thonsiegel und ihre Technik scheint griechisch-römischen Ursprungs zu sein, ohne daß jedoch ganz ähnliche Dinge aus dem klassischen Altertum vorhanden wären. Nach den Inschriften zerfallen sie in vier Gruppen: 1. solche mit Eigennamen (häufig historischer Patriziergeschlechter); 2. solche mit der Aufschrift „Bel schütze den und den Stamm"; 3. solche mit Götternamen (Bel, Shemesh = Sonne); 4. solche mit der Aufschrift „Brot und Öl", „Wein und Fett" u. ä. Ein Exemplar ist von 133 n. Chr. datirt, ihre Entstehung fällt in die Zeit der Blüte Palmyra's von Christi Geburt bis 270. Die Deutung der bildlichen Darstellungen ist deshalb schwierig, weil über die Privataltertümer Palmyra's keinerlei Überlieferung existirt und die aus dem klassischen Altertum erhaltenen Terrakotten keine Analogien bieten. Näher verwandt sind die Bleisiegel und tesserae frumentariae. Unter den Darstellungen ist besonders häufig eine auf einer Kline ruhende Gestalt in römischer Gewandung, aber nicht römischer Kopfbedeckung, zur Linken ein Ornament (wohl Zweig des Granatbaumes), unter der Kline eine den Namen enthaltende Inschrift. Da dieselbe Darstellung sich auf der Fassade einiger Grabtürme befindet, ist sie von Viconte de Vogüé mit Recht auf das Begräbnis der betreffenden Person bezogen worden, zur Verteilung an Angehörige und Klienten in memoriam. Die in diesen Darstellungen vorkommenden Medaillons von ganz minimalen Dimensionen, mit kleinen, vorzüglich ausgeführten Porträts sind in ihrer Bedeutung unbekannt. Andere dieser Thonsiegel enthalten unzweifelhaft Anweisungen auf Brot, Öl, Getreide 2c., noch andere mögen ex voto-Gegenstände oder Amulete sein, jedoch fehlen Löcher zum Aufhängen. Der detaillirteren Einteilung Mordtmanns in Heirats-, Geburts-, Todesanzeigen, Familiensiegel u. s. w. vermag der Vortragende nicht zu folgen. — Herr Weil besprach einige Münztypen, deren Darstellungen Vergleichspunkte bieten zu den Skulpturen am Zeustempel von Olympia, darunter besonders den Apollokopf auf Didrachmen und Triobolen von Siphnos, welche nicht über die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. herabreichen können und eine auffallende Ähnlichkeit zeigen mit dem Kopfe der Apollofigur in der Giebelgruppe des Alkamenes. — Herr Conze legte Lief. 4—6 des Prachtwerkes: Historische Landschaften aus Österreich-Ungarn, radirt und herausgegeben von Ludwig Hans Fischer (Wien, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1881) vor. Sie enthalten Aquileja mit Text von H. Majonica, Aquincum (Alt-Ofen) mit Erläuterungen von J. Hampel, und Sarmizegethusa (bei Varhély) mit den Resten der Trajansstraße an der Donau, erläutert von A. v. Domaszewski. Daß eine von so tüchtigen Kräften getragene Publikation gewiß mit Erfolg auf das dilettantische Interesse an den Altertümern Österreichs sich stützt, lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß dasselbe im besten Sinn rühmenswerte Interesse in Österreich auch weiter hinaus augenblicklich wirksam erscheint, indem die in diesem Frühjahr bevorstehende Benndorf-Niemannsche Expedition nach dem südwestlichen Kleinasien hauptsächlich durch die Vereinigung von hochsinnig für Kunst und Altertum eintretenden Liebhabern ermöglicht worden ist.

*** **Das Kriegerdenkmal für Leipzig** schreitet im Atelier des Professors Siemering in Berlin seiner Vollendung im Modell entgegen. Dasselbe wird eine Höhe von ca. 40 Fuß haben. Auf hohem Sockel steht die Germania, mit dem Helm auf dem Haupt, das in der Scheide steckende Schwert auf der rechten Schulter haltend und sich mit der linken Hand auf den mit dem Adler geschmückten Schild stützend. Diese Statue, welche, in Kupfer getrieben, ca. 12 Fuß hoch wird, trägt über dem Lederkoller ein weites faltiges Gewand. An der Vorderseite des Postaments befindet sich, in einer Nische sitzend, Kaiser Wilhelm im Krönungsmantel mit der Krone auf dem Haupt, in der Rechten das Schwert, in der Linken den Reichsapfel haltend. Zwei Gardes du Corps halten rechts und links vom Throne mit den Fahnen Wacht, während an den vier Ecken des Postaments die Reiterstandbilder: vorn rechts des Königs von Sachsen, links des Kronprinzen, hinten rechts des Fürsten Bismarck, links des Grafen Moltke stehen. Wie vorn, so stehen auch an jeder anderen Seite je zwei Fahnenträger. Das ganze Denkmal, mit Ausnahme der Germania, welche, wie erwähnt, aus Kupfer angefertigt wird, soll in Granit und Bronze ausgeführt werden.

Rgt. **Der Königssalon im neuen Centralbahnhof zu München** wird mit acht Ölbildern vom Hofmaler Ferdinand Knab geschmückt werden. In denselben wird jeder der acht Regierungsbezirke des Königreichs Bayern durch ein hervorragendes Bauwerk vertreten sein: Oberbayern durch die Ruhmeshalle mit der Bavaria; Niederbayern durch die Burg Trausnitz bei Landshut; die Pfalz durch den Dom zu Speyer; die Oberpfalz durch die Walhalla; Oberfranken durch den Dom zu Bamberg; Mittelfranken durch die Burg zu Nürnberg; Unterfranken durch die Veste Marienberg bei Würzburg und Schwaben durch das Schloß Hohenschwangau. Der Künstler hat bereits mit der Ausführung dieser Arbeiten begonnen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

D'Anvers, N., An elementary History of Art: comprising Architecture, Sculpture, Painting, and the applied Arts. London (Berlin, W. H Kühl) 1882. gr.-8. 10 sh. 6. d.

Audsley, W. u. G. A., Outlines of Ornament in all Styles: a Work of Reference for the Architect, Art Manufacturer, Decorative Artist, and Practical Painter. London 1882. (Berlin, W. H. Kühl.) kl.-folio, mit 60 Tafeln. 31 sh. 6 d.

Audsley, W. u. G., Polychromatic Decoration, as applied to Buildings in the Mediaeval Styles. 36 Plates in colours and gold. With General Introduction and Descriptive Letterpress. London 1882. (Berlin, W. H. Kühl.) Fol. 60 sh.

Kachel, G., Kunstgewerbliche Vorbilder. Darstellungen ausgewählter Arbeiten der antiken Kunstindustrie, der Kunst des Orients und der Renaissance sowie des modernen Kunsthandwerks Zusammengestellt grossenteils nach Originalaufnahmen gezeichnet. gr.-folio. 1. u. 2. Lieferung mit je 12 Blatt. Karlsruhe, J. Veith. à Mk. 18.

Sweetser, M. J., Artist Biographies. Vol. 1.: Raphael, Leonardo da Vinci, Michael Angelo. Vol. 2.: Titian, Guido Reni, Claude Lorraine. Vol. 3.: Sir Joshua Reynolds, Turner, Landseer. Vol. 4: Dürer, Rembrandt, Van Dyck. Vol. 5.: Fra Angelico, Murillo, Allston. Illustrated edit. Boston 1882. (Berlin, W. H. Kühl.) 12. Jeder Band à 7 sh. 6 d.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 3.

Der alte Kirchbrunnen in Heilbronn. (Mit Abbild.) — Studien über den altchristlichen Bilderkreis, von V. Schultze. (Mit Abbild.) — Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. — Die Kirche zu Waldau.

Repertorium für Kunstwissenschaft. V. Bd. 2. Heft.

Romanische Wandmalereien in Tirol, I: Aus der Katharinenkapelle zu Hocheppan; II: Aus der Jakobskirche zu Tramin, von G. Dahlke. (Mit Abbild.) — Raffaels Jugendentwickelung, von J. Lermolieff. — Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren, von S. Vögelin. — Einige Bemerkungen zu Lionardo's Malerbuch, von H. Ludwig.

Gewerbehalle. No. 4.

Details der Kanzeltreppe im Münster zu Thann im Elsass (16. Jahrh.) und Wetterfahne aus Lich bei Giessen. — Thüre mit reichgeschnitzten Füllungen von der Kathedrale zu Narbonne. (16. Jahrh.) — Seidenstoff aus dem bayerischen Nationalmuseum in München. (17. Jahrh.) — Moderne Entwürfe: Wandbrunnen und Kaminvorsatz in Messing; Kästchen für das Miniaturporträt einer Dame; Orientalischer Gürtel in Gold und Diamanten, von Juwelier Massin in Paris, und das Schwert des Königs Boabdil von Granada; Pianino.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.

Welcher Zeit gehören die lateinischen Evangelienfragmente des germanischen Museums an? — Zur Baugeschichte des Schlosses zu Meissen, von Th. Distel.

Journal des Beaux-Arts. No. 5.

Exposition au Cercle artistique et littéraire, von E. Verhaeren. — École de dessin et de modelage d'Ixelles. — Les dessins de Gigoux, von H. Jouin.

The Academy. No. 516.

The Dudley-Gallery, von C. Monkhouse. — Archaeological notes on the „terra d'Otranto", von Fr. Lenormant.

L'Art. No. 378.

A. L. C. Pagnest, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Au musée national de Naples, von A. Weber. (Mit Abbild.) — Hier et demain, von G. Noël. — Aligny et le paysage historique, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Alexis Febvre, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'école française de Rome, von H. G. Montferrier.

Chronique des Arts. No. 9 u. 10.

Nouvelles d'Égypte: Comité des monuments historiques du Caire, von A. Rhoué.

Deutsche Bauzeitung. No. 20—22.

Die Konkurrenz für das Nationalmonument in Rom, von Fr. O. Schulze. (Mit Abbild.)

Magazine of Art. No. 18.

Johne Crome, called „Old Crome". (Mit Abbild.) — More about bells, von H. R. Haweis. (Mit Abbild.) — A treatise on wood-engraving, von H. V. Barnett. (Mit Abbild.) — The art of savages, von A. Lang. (Mit Abbild.) — Pictures of the season. (Mit Abbild.) — The decoration of a home, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Gemäldesammlung des Herrn D. Schwarzschild in Homburg v. d. Höhe. Versteigerung am 13. bis 15 April. (435 Nummern.)

Inserate.

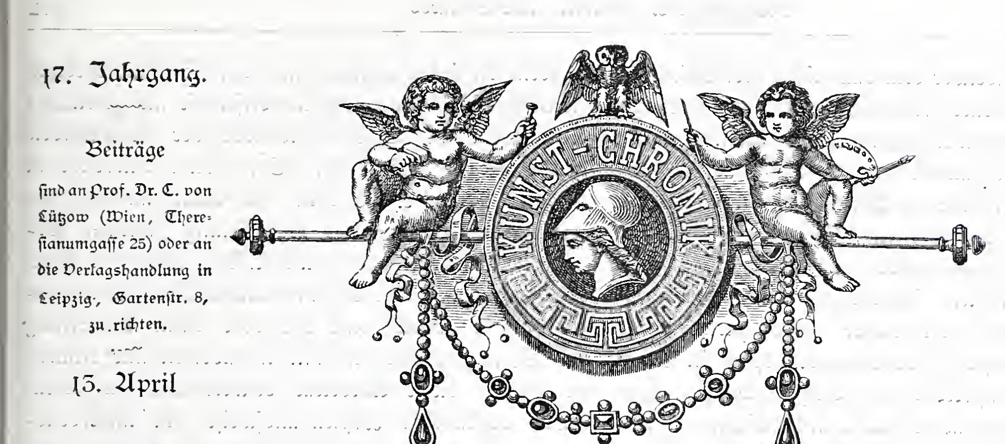
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang. Nr. 26.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

13. April 1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Biographie und Charakteristik Johann Werner Henschels.

(Geb. 14. Febr. 1782 in Kassel, gest. 15. Aug. 1850 zu Rom.)

Kassel, im März 1882.

Unter den im Erdgeschoß unseres neuen Galeriegebäudes aufgestellten Gipsabgüssen von Werken der mittelalterlichen und neueren Plastik befinden sich auch einige vortreffliche Arbeiten des begabten hessischen Bildhauers Werner Henschel: seine anmutige Brunnengruppe und ein Löwenpaar. Erstere wurde im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen in Marmor ausgeführt und kam nach Charlottenhof bei Potsdam. Die Gruppe (Mädchen und Jüngling, unter einem Joch gemeinsam Wasser tragend) ist so sinnig erfunden und von so schöner Ausführung, daß wir sie zu dem Besten zählen müssen, was in diesem Genre geschaffen wurde. Auch das Löwenpaar zeigt in seiner markigen und stilvollen Behandlung das nicht gewöhnliche Talent des Künstlers.

Es dürfte im Anschluß an die flüchtige Betrachtung dieser Werke von Interesse sein, die Kunstfreunde darauf aufmerksam zu machen, daß sich die weit verbreiteten Werke des Meisters fast sämtlich in Originalmodellen im Besitz der Familie v. d. Embde hierselbst befinden. Die wertvolle Sammlung ist in einem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Gartensalon aufgestellt und gewährt einen Überblick über die künstlerische Thätigkeit Henschels, welcher unter den Künstlern hessischer Abkunft einen ehrenvollen Platz einnimmt. Fast sämtliche hier versammelte Werke geben von der bedeutenden Begabung desselben Zeugnis. Neben Schärfe der Charakteristik zeigen sie in der Behandlung der Form wie der Draperie einen strengen und einfach edlen Zug, der an die besten Vorbilder erinnert. Zu den bekanntesten Schöpfungen Henschels zählt das Bonifaziusdenkmal in Fulda, welches, in Bronze ausgeführt, am 17. Aug. 1842 bei Gelegenheit der Feier des elfhundertjährigen Jubiläums der Stadt enthüllt wurde. Der Apostel, eine Gestalt von machtvollem, geistig energischen Ausdruck, hält, kühn vorschreitend, in der Rechten das Kreuz, in der Linken die Bibel. Die Figur wurde im Jahre 1837 im Henschelschen Gießhause zu Kassel gegossen. Von früheren Werken nennen wir eine Kolossalstatue des Herkules, eine Jugendarbeit des Künstlers, von welcher sich ein Abguß in der Maschinenfabrik von Henschel & Sohn in Kassel befinden soll, und eine Madonna in Hochrelief. Treffliche Arbeiten sind ferner eine Caritas und die Büsten der Kinder der Kurfürstin Auguste, darunter die des Prinzen Friedrich Wilhelm, unseres Wissens das einzige plastische Jugendbildnis, welches von dem letzten Kurfürsten von Hessen existirt. Wir besitzen außerdem von Henschel Entwürfe zu Medaillen, plastische Dekorationen für Architektur, Grabmonumente und Figuren und Gruppen religiösen Charakters. Sein letztes vollendetes Werk war ein im Jahre 1849 angefertigtes Modell zu einem Denkmal für seine langjährige Gönnerin, Kurfürstin Auguste, einen Engel darstellend, welcher vom Antlitz der dem Grabe entschwebenden Seele den Schleier hinwegnimmt.

Zum Schluß mögen hier noch einige biographische Notizen Platz finden. Johann Werner Henschel wurde am 14. Februar 1782 als Sohn des Stückgießers

Karl H. geboren, welcher dem damaligen herrschaftlichen, von Landgraf Karl erbauten Gießhause vorstand. Nach vorausgegangenem guten Schulunterricht erlernte Henschel die Bildhauerei und zugleich das Geschäft des Vaters und wurde im Jahre 1799 zum Gesellen der Rot-, Stück- und Glockengießer-Profession gemacht. 1805 begab er sich nach Paris, um unter David seine künstlerischen Studien fortzusetzen. Von der westfälischen Regierung im Jahre 1810 zurückberufen, erhielt er den Auftrag, für den Königsplatz in Kassel ein Standbild Napoleons anzufertigen, welchem Auftrage er sich jedoch aus patriotischen Rücksichten zu entziehen wußte. (Die Statue wurde danach von einem unbekannten französischen Künstler, nach anderer Überlieferung von Canova, angefertigt; ihre Trümmer befinden sich noch in Kassel.) 1818 entstand im Auftrage der damaligen Kurprinzessin, nachherigen Kurfürstin Auguste und deren Schwester Marie (Königin von Holland) jene schöne Gruppe der Caritas, eine lebensgroße halb knieende Figur mit zwei Kindern, 1822 das Grabdenkmal für den Grafen Reichenbach, welches sich auf dem alten Friedhof zu Kassel befindet. Im Jahre 1818 wurde Henschel zum Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Kassel, 1832 zum Professor der Modellir- und Bildhauerkunst an derselben ernannt. Daneben war er Teilhaber an der Maschinenfabrik seines Vaters und später seines Bruders. 1843 begab sich der Künstler zur Ausführung seiner Brunnengruppe nach Italien, von wo er nicht wieder in die Heimat zurückkehrte. Henschel starb, nachdem er wenige Jahre zuvor zum Hofbildhauer ernannt worden war, am 15. Aug. 1850 zu Rom. Verheiratet ist er nie gewesen. (Vergl. außerdem Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstlergeschichte, als Fortsetzung des Strieder'schen Werkes herausgegeben von Otto Gerland, Bd. 1. S. 212—217. Kassel 1863. — Neuer Nekrolog der Deutschen, Bd. XXVIII, T. 1, S. 449 ff. — Nagler, Künstlerlexikon, München 1838, Bd. IV, S. 109—110.)

G. Wittmer.

Apologetische Aphorismen über Lionardo.

Gegen meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift über Lionardo da Vinci's Lehrbuch der Malerei ist Herr Maler Ludwig im Repertorium (V, 204—215) als gegen eine Ausgeburt von Dummheit, Beschränktheit, Einfältigkeit, ja Boshaftigkeit zu Felde gezogen. In meinem Aufsatze (1. Heft des laufenden Jahrganges) fand Herr Maler L., „daß man solche, den unbarmherzigsten Vergleich herausfordernde Schmähungen, wie die des Herrn Dr. R. sind, ausstößt, auf die Gefahr hin, daß sich dieselben gegen Persönlichkeiten richten werden, die jeder redlichen und von Selbstüberhebung freien Kunstforschung doch unzweifelhaft als gewichtige Autoritäten in Sachen Lionardo'scher Kunsttheorie gelten müssen" (S. 207). Eine solche Autorität ist ja Herr Maler L. Bin ich ihm damit anstößig gewesen, daß ich in jener Abhandlung „meinem Bedauern" Ausdruck gab, seine Ansicht über den Plan der Herausgabe von Originalhandschriften für unausführbar zu halten (man lese dort meine Anmerkung auf S. 19), so habe ich mir im übrigen nur erlaubt, in Betreff dieser Autorität bescheidentlich zu sagen: „Die vatikanische Kopienhandschrift hat nichtsdestoweniger Vorzüge, welche eine genauere Ausgabe derselben mir vollständig gerechtfertigt erscheinen lassen" (S. 11). „Ein korrekter Abdruck ist von Herrn Maler L. in Rom unternommen worden. Diese Publikation verspricht der Kunstforschung bedeutende Dienste zu leisten" (S. 14). „Eine Neuordnung, wie sie Maler L. nach sachlichen Gesichtspunkten zu publiziren vorhat, wird darum nicht als unberechtigt erscheinen" (S. 17). „Dieser Umstand sichert der Kopienhandschrift und ihrer neuesten Ausgabe durch Hrn. L. allein schon eine dauernde hohe Bedeutung" (S. 19). Zum Dank dafür donnert Herr Maler L.: „Herr Dr. R .... erweist auch mir die Ehre einer zwar nur kurzen Seitenbemerkung, in die er aber die ganze Zutraulichkeit jener litterarischen Anstandsformen zusammenzudrängen weiß, an welche, wie ich bekennen muß, nicht jede Erziehung gewöhnt" (S. 214). Früher sagte Herr Maler L. (Rep. IV, 288): „Der (von ihm herausgegebene) Kopienkodex leidet empfindlich am Mangel konsequenter Anordnung des Stoffes"; so hat er „alle im Kodex vorkommenden Schreibversehen, Auslassungen und sachlichen Verstöße zu korrigiren gesucht" (S. 287). Seine „Interpretation stellt also zuerst Umordnungstabellen auf" (S. 288). Weil ich nun die Originale kenne, war ich in der Lage, noch andere empfindliche Mängel im Kopienkodex nachzuweisen. Ich habe auch darauf aufmerksam gemacht, daß einzelne Bestandteile des Malerbuchs um 1490, andere erst um 1515 von Lionardo niedergeschrieben wurden, wie man das bei den Originalen leicht nachweisen kann, nicht so bei den Kopien. So hatte ich, — sichtlich auch nur im Interesse der von Herrn Maler L. herausgegebenen Kopien, — auf S. 15 und 16 der Zeitschrift mitgeteilt, wie sich aus gewissen Anhaltspunkten in den Kopien manche Stellen in den vorhandenen Originalen noch wiedererkennen lassen. Ich beklagte dann (S. 16 u. 17), daß die alten Abschreiber nicht öfter am Rand die Chiffren der Originalhandschriften, denen sie ihre zersplitterten und durcheinandergestellten Ausschriften entnahmen, notirt haben, und Herr Maler L. erklärt jetzt — im Namen besagter Schönschreiber, — diese seine

Gewährsmänner hätten dazu keine Zeit gehabt (S. 212)! Es war also sehr naseweis von mir, zu verlangen, jene Abschreiber hätten nicht blos ab und zu, sondern regelmäßig am Rande chiffriren sollen. Wie gesagt, ich bedauere im Interesse der Ludwig'schen Kopienausgabe, daß darin nur am Ende die Chiffern zusammengestellt sind, mit denen 18 benutzte Originalhandschriften versehen waren. Sie stehen dort unter der Überschrift: Memoria et notta di tutti i pezzi de Libri. Herr Maler L. nimmt mich hier mit der Grammatik in die Schule, und macht meine Übersetzung lächerlich „Liste und Merkzeichen sämtlicher Buchfragmente", um mich das klassische Deutsch zu lehren: Gedenktafel und Verzeichnis aller Stücke von Büchern (S. 208 u. II, 382 seiner Ausgabe).

Herr Maler L. hat auf das Studium der Abschriften in Rom so viel Zeit und Mühe verwandt, daß es ganz unnatürlich wäre, wenn er davon nicht auch mit Begeisterung zu uns spräche. Wenn er aber seine „korrekte Ausgabe auch der Philologie als einen Eckpfeiler der Lionardoforschung" anempfiehlt (Rep. IV, 290), so ist er damit, glaube ich, zu weit gegangen; denn jene Kopie ist durchaus nicht, wie er in seiner Unkenntnis der Originale angiebt, in einer „Orthographie, welche derjenigen Lionardo'scher Manuskripte im wesentlichen entspricht", geschrieben (Rep. IV, 286). Im Gegenteil, die neue Ausgabe des Herrn L. stellt es noch klarer, als die ungenaue Manzi's, ins Licht, daß die Abschreiber den Originaltext gar nicht in dem Sprachidiom Lionardo's wiedergeben wollten, sondern fast bei jedem Wort ihre eigenen Provinzialismen dafür eintauschten.

In weiteren Kreisen ist es gang und gäbe, von Lionardo's Traktat der Malerei zu sprechen. Dazu sagte ich (S. 18.): „Um hier zunächst einen untergeordneten Punkt zu erledigen, muß hervorgehoben werden, daß unter allen Originalbezeichnungen Lionardo's von einem selbstverfaßten Traktat der Malerei nie und nirgends die Rede ist, wohl aber wiederholt von einem Libro della Pittura, einem Lehrbuch der Malerei". Daraus liest sich Herr Maler L. Folgendes: „Mit einer gewissen bedeutungsvollen Zähigkeit heftet sich Herr Dr. R. an den Titel „Traktat", Lionardo spreche selbst immer nur von einem „Libro", welchem Namen Herr Dr. R. ganz apparter Weise die Bedeutung „Lehrbuch" verleiht" (S. 208); als ob mein Opponent nicht selbst im Kopienkodex „ein festes einheitliches Lehrsystem hervorleuchten" sähe (Rep. IV, 289)! — Er schreibt mir ferner die Dummheit zu, behauptet zu haben, die provisorisch als „Parte" bezeichneten Bücher der Kopie wären auch „ohne Titel" d. h. Inhaltsausgabe (Rep. V, 209), was er nur in den Wolken gelesen haben kann, aber eingehend diskutirt. Ein überaus liebenswürdiges Kompliment wird mir in dem Ausspruch (S. 214) zu teil, Lionardo's Texte in der Zeitschrift so wiedergegeben zu haben, daß „des ursprünglichen Autors Absicht kaum noch kenntlich blieb". Die Pistole, welche er mir hiermit auf die Brust setzt, ist freilich — nicht geladen. Ja, gerade meine Publikationen in der Zeitschrift sind die Falle gewesen, in der mein verehrlicher Gegner sich selbst gefangen hat. Man lese nur im Rep., S. 212—214, wie er meine Veröffentlichungen über den Inhalt einer Pariser Handschrift aus der Zeitschrift ohne alle Reserve herübernimmt. Ich frage: womit rechtfertigt sich eine so unkritische Voreiligkeit? was macht ihn so schnell verzichten auf die sonst so nachdrücklich geforderte „nötige Garantie der Kontrolle?" Ist überhaupt Herr Maler L. — so bin ich gezwungen zu fragen — imstande, eine einzige Seite Originalhandschrift sicher durchzubuchstabiren? Ich glaube es nicht; denn in den „Vorbemerkungen" seiner Kodexpublikation (III, 5) spricht er nur von Hörensagen über den Inhalt einer Originalhandschrift, die ihm vorgelegt worden ist. Ebenda S. 2 und 3 spricht er von dem Zustande des Kodex (in Paris), — ich kann nur sagen, wie ein Blinder von der Farbe; und was er über denselben durch mich weiß, beschränkt sich auf die Aussage der Zeitschrift (S. 14), daß befremdlicherweise kein Stück dieser speziellen Abhandlung „von Licht und Schatten", im Traktat (der Kopienausgaben) sich wiederfindet. Dies persiflirt mein Opponent sehr geschickt dahin: „Dr. R. wundert sich, daß im Traktat die Lehre von Licht und Schatten gänzlich fehle, während sich dies, wie aller Welt bekannt, nur bei Dufresne so verhält, Manzi hingegen netto 277 in dies Fach einschlägige Kapitel publizirt" (S. 207). Unter der Flut von Zornesäußerungen wird der Leser des Repertoriums nur bei einem einzigen Angriff vor die Alternative gestellt, mich entweder für einen Dummkopf oder aber für einen Gauner zu halten. Ich soll so dreist gewesen sein — so liest man S. 204, — Einzelnotizen, die überdies noch mit Fremdartigem überall durchsetzt seien, mit dem Titel Buch ausgehen lassen zu wollen, — ein Buch, welches natürlich „nur zu leicht einer Verspottung der Absichten des großen Meisters gleichsieht" (S. 215). Das grauenhafte Gespenst meiner bevorstehenden Publikation, das hierin so lächerlich vorgemalt wird, mag im Repertorium ruhig stehen bleiben, so lange es seine Strohmanns-Existenz zu fristen vermag. Die Zukunft wird es an den Tag bringen, ob von diesem ominösen Zerrbilde die Schande auf mich oder aber auf die Phantasie des Malers zurückfällt. Noch eines. Ich kann mir nicht versagen, Herrn Maler L. auf seine Behauptung: „die Frage nach dem von Pacioli erwähnten Buch muß einstweilen ganz aus dem Spiele bleiben. Will

das Glück, daß es sich jemals findet" u. s. w. (S. 205), die freudige Kunde zu bringen, daß das Buch „dell universal misura dell omo“, wie es Lionardo selbst nennt, schon gefunden ist, und mit seinen herrlichen achtzig Originalzeichnungen in der von ihm weidlich verhöhnten Publikation „buntgemischter Einzelnotizen, wie sie ein herumreisender Forscher zufällig findet", zu tage gefördert werden wird.

London, im März 1882. J. P. Richter.

Nekrologe.

Eugen Napoleon Neureuther †. „Neureuther ist einer der ersten Meister, welche im leichten Spiele der Phantasie die Arabesken behandelten, die Formen der Pflanzen- und Tierwelt verbanden und menschliche Gestalten und Gruppen in geistreicher Weise damit verwebten. Märchen, Legenden, Romanzen und Balladen wurden unter seinen Händen zum lebendigen Bilde und er selbst erscheint als Schöpfer in der erdichteten Tier- und Pflanzenwelt, welcher sich menschenähnliche Wesen anschlossen. Viele solche reizende Bilder sind in Aquarellen vorhanden, andere in einfarbigen Zeichnungen, und zur Verbreitung in weiteren Kreisen dienten ihm die Radirnadel und die Lithographie. Gemälde in Öl sind in geringer Anzahl vorhanden, aber auch diese gehören zu den schönsten und geistreichsten Erzeugnissen ihrer Art. Goethe zollte Neureuthers Zeichnungen den größten Beifall, und daher wählte der Künstler die Feder, um sie auf Stein zu vervielfältigen".

Der Künstler, über welchen sich Nagler in seinen „Monogrammisten" in so ehrender Weise ausspricht, ist seit dem 23. März 1882 nicht mehr unter den Lebenden.

Eugen Neureuther wurde am 13. Januar 1806 in München geboren, wohin sich sein Vater Ludwig Neureuther mit dem Herzog Maximilian von Zweibrücken, dem nachmaligen König von Bayern, vor den Schrecken der französischen Revolution zurückgezogen hatte. Seine erste Unterweisung in der Kunst erhielt Eugen von dem Vater, der seit 1814 Zeichenlehrer am Gymnasium in Bamberg war und 1839 dort starb. Den Namen Eugen erhielt er von seinem Pathen Eugen Beauharnais, dem Vicekönig von Italien. Im Jahre 1823 bezog Neureuther mit Unterstützung des Königs Max Josef die Münchener Akademie und wandte sich gleich seinem Vater der Landschaftsmalerei zu. Nach des Königs Tode war es Cornelius, der Neureuther in entscheidender Stunde die Hand bot. Er hatte schon früher dessen Begabung für die Ornamentik wahrgenommen und übertrug ihm nun den Entwurf und die Ausführung der dekorativen Arbeiten im trojanischen Saale der Glyptothek. Gleichzeitig entstanden Neureuthers schöne Trophäen in den oberen Hofgartenarkaden.

Die zu diesen Arbeiten nötigen Studien führten Neureuther auf den Gedanken, Randzeichnungen zu Gedichten zu entwerfen. Von Cornelius mit wohlwollendem Rate unterstützt, versuchte er sich zuvörderst in Illustrationen zu Goethe's Romanzen und Balladen und übersandte die Handzeichnungen dem Dichter, der ihn in einem Briefe vom 23. September 1828 darüber herzlich beglückwünschte und ihn aufforderte, die Blätter in Steindruck zu vervielfältigen. Der Dichter bewahrte dem Künstler sein werkthätiges Wohlwollen bis an sein Lebensende, wie sein Briefwechsel mit ihm darthut. In einer neuen Folge von Randzeichnungen erwies sich Neureuther, dessen romantische Gefühlsweise und reiche Phantasie eine Fülle origineller Erfindungen zu tage förderte, als der Schöpfer einer ganz neuen, überall mit lebhaftester Freude aufgenommenen Darstellungsweise.

Im Jahre 1834 ließ Neureuther eine Reihe von Randzeichnungen zu bayerischen Gebirgsliedern voll liebenswürdigster Naivetät folgen. Um bei der Vervielfältigung seiner Zeichnungen eine zweite Hand überflüssig zu machen, griff er sodann (1835) zur Radirnadel, mit welcher er zunächst seine „Pfarrerstochter von Taubenheim", seine „Lenore" und sein „Dornröschen" schuf, eine Arbeit, die in technischer Beziehung zu den geistreichsten Werken dieser Art gehört. Nach Vollendung der Platte malte Neureuther den Fries des Salons der Königin im Königsbau: eine Reihe trefflicher Kompositionen zu Wielands „Oberon". Die 1839 erschienene Prachtausgabe des Herderschen „Cid" giebt mit ihren 70 Zeichnungen von Neureuthers Hand ein glänzendes Zeugnis von des Künstlers ungewöhnlicher Gestaltungskraft.

Zwei Jahre vorher hatte er sich nach Rom begeben, wo er sich namentlich von den dekorativen Schmuck der Loggien angezogen fühlte. In seinem reizenden Aquarellbilde aus der Villa Mies, vormals Spada, entwickelte er sodann die ganze poetische Zauberkraft seiner Phantasie. Bald folgte eine Reihe ähnlicher Arbeiten und dazwischen zahlreiche, teils tiefernste, teils humoristische Radirungen, wie die „Erinnerung an das Künstlermaskenfest von 1840", „Das Waldfräulein" nach v. Zedlitz, sodann eine Anzahl Illustrationen zum „Nibelungenlied", zu „Götz von Berlichingen" 2c., die wie jene zum „Cid" in Holzschnitt ausgeführt wurden. Von hohem Werte sind auch ein paar von ihm um diese Zeit nach Rottmanns griechischen Landschaften radirte Blätter.*)

Nach Neureuthers Entwürfen wurde 1842 ein großer Tafelaufsatz in Silber ausgeführt, ein Hochzeitsgeschenk des damaligen Kronprinzen Maximilian von Bayern. Nach dem Tode Friedr. v. Gaertners trat Neureuther 1848 als artistischer Leiter der königl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg an dessen Stelle und bekleidete dieses Amt bis zur Aufhebung der genannten Anstalt im Jahre 1856. Von dieser Zeit an betrat er das Gebiet der Ölmalerei und schuf eine Reihe Bilder, deren Stoffe er den Werken deutscher Klassiker entnahm. Die Mehrzahl dieser Arbeiten bewahrt die Galerie des Grafen Schack.

Als im Jahre 1868 die königl. Kunstgewerbeschule in München errichtet wurde, erhielt Neureuther eine Professur an derselben, die er aber im Hinblick auf sein hohes Alter schon 1877 wieder niederlegte. Der geliebten Kunst aber entsagte er darum keineswegs. Wie er noch kurz vorher allegorische Kompositionen für die Nordseite des von seinem Bruder Gottfried erbauten Polytechnikums in München entworfen hatte, die sich

*) Vgl. Zeitschr. für bildende Kunst. IV. S. 7 u. 70.

durch Gedankentiefe und Phantasiereichtum auszeichnen und in Sgraffitto ausgeführt wurden, so schmückte er persönlich die Decken des Treppenhauses und die Kuppel desselben Gebäudes mit Bildern und Ornamenten.

Bis in die letzten Wochen seines Lebens widmete sich Neureuther seinem künstlerischen Berufe mit jugendlicher Freudigkeit und Frische, wie seine jüngst im Kunstverein ausgestellten Randzeichnungen zu deutschen Märchen und Dichtungen ersehen ließen.

Neureuthers äußerer Lebensgang war ein gleichmäßig ruhiger ohne bemerkenswerte Schicksalswandlungen. Er war seit 1834 mit Josefa, einer Tochter des königl. Hofmusikus Kramer verehlicht; mit ihr und seinen fünf Kindern führte er ein glückliches Familienleben.

Neureuther zählt zu den wenigen, die sich rühmen konnten, keinen Feind zu haben. Vielseitig unterrichtet, von den angenehmsten Umgangsformen und von gewinnender Herzensgüte, erfreute er sich der Hochachtung aller, die ihn kannten und der Liebe aller, die ihm näher standen. Den besten Überblick über sein künstlerisches Schaffen giebt die im Besitz der Stadtgemeinde München befindliche Mailingersche Sammlung, welche an 120 von oder nach ihm hergestellte Blätter enthält. **Carl Albert Regnet.**

Jakob Eckert †. Am 22. Februar verschied der Bildhauer und Assistent an der königl. Kunstgewerbeschule zu München, Jakob Eckert. Derselbe war am 25. November 1847 zu Mainz geboren, wo sein Vater ein Krämergeschäft betrieb, besuchte die dortige Realschule und wurde dann, da sich sein Talent frühzeitig bemerkbar machte, zu einem Bildhauer in die Lehre gegeben, welcher weniger der künstlerischen als der handwerklichen Sphäre angehörte. Nach Zurücklegung seiner vierjährigen Lehrzeit trat Eckert in die Dienste eines Möbelfabrikanten zu Fürth und wanderte von dort aus nach Wien, wo er einen befriedigenderen Wirkungskreis zu finden hoffte. Da er sich in seinen Hoffnungen getäuscht sah, ging er nach zwei Jahren nach München an die Akademie. Um sich seinen Unterhalt erwerben zu können, mußte er sich aber auf einen nur halbtägigen Besuch dieser Anstalt beschränken. Nach seinem Austritte aus derselben zog er bald die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Publikums und dann auch der königl. Staatsregierung auf sich, welche ihn im Jahre 1876 als Assistenten an die königl. Kunstgewerbeschule zu München berief. Mit seltenem Schönheitssinn, feiner Empfindung und hervorragender technischer Geschicklichkeit begabt, gehörte Eckert zu den Hauptförderern der Wiederbelebung und Veredelung des deutschen Kunsthandwerks. Seine hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiete trugen ihm bei einer Anzahl von Konkurrenzen hier Preise, dort ehrende Anerkennung ein. So erhielt er bei der 1879 vom Dresdener Kunstgewerbeverein veranstalteten Konkurrenz für einen Pokal den ersten Preis, eine gleiche Auszeichnung war ihm bei der im selben Jahre vom Münchener Kunstgewerbeverein für eine Lampe und einen Albumdeckel ausgeschriebenen Wettbewerbung zuteil, nicht minder bei der in Schwäbisch-Gmünd für stilvolle Schmuckvorbilder veranstalteten Konkurrenz. In den Konkurrenzen für die Erzportale des Kölner Domes und für den Hauptpreis des siebenten deutschen Bundesschießens wurden seine Entwürfe als den prämiirten zunächst stehende bezeichnet, vom Publikum aber denselben fast allgemein vorgezogen. Eckert lieferte auch Modellskizzen für ein vom Mainzer Kriegerverein geplantes Denkmal für die Gefallenen von 1870/71, die plastischen Dekorationen des Kriegerdenkmals in Kissingen, Architekturdekorationen für zahlreiche Münchener Neubauten, Schmuckentwürfe für die Gewerbeschule in Pforzheim, eine Jubiläumsehrentafel für Professor Dr. Bunsen und eine Wachsbüste seines Schwiegervaters. Er war es auch, der des Professors Ferd. Barth Entwurf für einen Tafelaufsatz in Form eines Schiffes, der Direktor Piloty verehrt wurde, ins Plastische übersetzte. Wenn Eckert kein höheres Ziel erreichte, so waren daran zumeist seine schwache Gesundheit und seine weitgehende Bescheidenheit schuld, die ihn hinderte, sich und sein Talent entsprechend geltend zu machen. **Carl Albert Regnet.**

Ernst Fröhlich †. Am 19. März verschied in München nach langem schweren Leiden der Geschichts- und Genremaler Ernst Fröhlich im Alter von 72 Jahren. Im Jahre 1810 zu Kempten geboren, wandte er sich frühzeitig nach der damals eben aufblühenden Kunststadt München, wo er sich an der königlichen Akademie zu einem tüchtigen Künstler heranbildete. Seine frühesten Arbeiten gehörten der Geschichtsmalerei an, später ging er zum Genre über, indem er sich namentlich durch seine humoristischen Zeichnungen hervorthat. In diesen lag auch seine Hauptstärke. Früher hatte er viel auf Stein gezeichnet und die Kreide mit Meisterschaft geführt; mit dem Erscheinen der „Fliegenden Blätter" bei Braun & Schneider aber eröffnete sich seiner Thätigkeit ein ganz neues Feld, das durch die „Münchener Bilderbogen" noch eine namhafte Erweiterung erfuhr. In beiden Preßerzeugnissen finden sich zahlreiche Beiträge von der Hand des ebenso geschickten Künstlers wie passionirten Jägers. Viele derselben sind dem Jagdleben entnommen, doch wählte Fröhlich auch mit Glück andere Stoffe, welche ihm Gelegenheit gaben, seinem köstlichen Humor die Zügel schießen zu lassen. Seit seiner Beteiligung an den „Fliegenden Blättern" entsagte Fröhlich in richtiger Erkenntnis seiner Anlagen der Malerei fast ganz. Schweres Körperleiden und die Last des zunehmenden Alters entzogen in den letzten Jahren den einst gesuchten Gesellschafter völlig dem Kreise seiner jüngeren Genossen. **Carl Albert Regnet.**

A-r. **Josef Miller †.** Am 1. Februar dieses Jahres verschied zu Innsbruck der Bildhauer Josef Miller. Zwar in Tirol allbekannt, war sein Name jedoch nicht in die Fremde gedrungen, weil er sich auf den Heimatboden beschränkte und nichts auf Ausstellungen sandte. Er wurde zu Pettneu im Gerichte Landeck am 20. Mai 1809 geboren. Sein Vater war Bauer und nebenbei Tischler, ein braver Mann, überall geachtet. Der Sohn zeigte schon früh Neigung zur Kunst, zeichnete, malte und schnitzte, gelangte aber erst im 23. Jahre in die Werkstätte des Bildhauers Renn zu Imst, der jedoch als ein kluger Meister die Lehrlinge für sich ausnutzte. Dort fand er sich mit Josef Knabl zusammen; beide wanderten am 1. Juni 1836 nach München, ohne vorläufig zu wissen, wo sie unterkommen sollten. Miller fand endlich bei Otto Entres Arbeit, bei welchem er sich namentlich im Technischen vervollkommnete, dann bei Schönlaub und endlich bei Konrad Eberhard, welcher seiner Natur am meisten zusagte. Ein schriftliches Zeugnis desselben bestätigt, daß Miller an dem Grabmale des berühmten Theologen Möhler das Basrelief ganz allein in Thon modellirt und in Tiroler Marmor ausgeführt habe. Es stellt die Himmelskönigin (das Jesukind auf dem Schoße haltend) auf dem Throne dar; zur Rechten kniet der Verstorbene in betender Haltung mit feinem Ausdruck und sprechender Ähnlichkeit des Gesichtes; zur Linken sieht man einen Engel mit einem bekränzten Buche, die Symbolik, und noch mehrere Figuren. Dieses Basrelief hat mit Recht den Beifall aller Kenner erhalten. Miller ging nun auf die Wanderung; er arbeitete 1846 in St. Gallen, dann war er für die katholischen Kirchen in Luzern, Zürich, Einsiedeln und an anderen Orten der Schweiz beschäftigt, 1848 hatte er sich zu Kaufbeuren niedergelassen, 1851 kehrte er nach Tirol zurück und lieferte für die Kirchen von Pettneu und Strengen Statuen aus Holz. Endlich nahm er zu Hall dauernden Aufenthalt und schnitzte die fünf Statuen für den Hochaltar in der Kirche zu Silz. Die Reihe seiner Arbeiten für Kirchhöfe und Kirchen aufzuführen, würde zu viel Raum in Anspruch nehmen; sein Hauptwerk, welches ihm dauernden Ruhm verschaffte, ist das Grabmonument der Familie Riccabona auf dem Friedhofe zu Innsbruck, das 1860 aufgestellt wurde. Es stellt einen von einem Kreuze überragten Sarkophag vor, am Fuße desselben liegt der Leichnam Christi, über welchen Maria in Schmerz und Andacht versunken sich knieend niederbeugt, beide Figuren in Lebensgröße aus weißem Göflaner Marmor. Andere Aufträge erhielt er vom Erzherzog Karl Ludwig, der

Königinwitwe und der Königin Amalie von Sachsen, von Kardinal Haulik und anderen hohen Persönlichkeiten, wie denn Tiroler Künstler für Werke christlicher Kunst vielfach in Anspruch genommen werden. Miller arbeitete sehr fleißig und war der Technik im hohen Grade Meister. Seine Werke sind von edlem Stile und tragen den Ausdruck tiefer religiöser Empfindung. Er war ein gediegener braver Mensch, anspruchslos und bescheiden, edel und fromm, wie man sich die alten deutschen Meister vorstellen mag. Sein letztes Werk, eine Madonna auf dem Thron mit dem segnenden Jesuskind, Hochrelief in Marmor, konnte er nicht vollenden. Er starb an der Brustwassersucht.

Todesfälle.

Friedrich Drake, Bildhauer, geboren 1805 in Pyrmont, ist am 6. April in Berlin gestorben.

Konkurrenzen.

Ein Preisausschreiben für Entwürfe zu Porzellangeschirren ist von der Porzellanfabrik Zeh, Scherzer & Co. zu Rehau erlassen. Danach zahlt die Fabrik: 1) Für den gezeichneten Entwurf eines Tafelservices für Porzellan 300 Mark. 2) Für den gezeichneten Entwurf eines Kaffeeservices für Porzellan 200 Mark. 3) Für den gezeichneten Entwurf eines neuen Gegenstandes, in Porzellan ausführbar, 100 Mark. Die betreffenden Arbeiten sind bis zum 10. Oktober d. J. an das „Bayerische Gewerbemuseum" in Nürnberg einzusenden. Jeder Bewerber hat ein Motto zur Bezeichnung seiner Arbeit zu wählen, der Name ist in einem versiegelten Umschlag, welcher das Motto als Aufschrift trägt, beizulegen. Die Umschläge werden erst bei der Preiszuerkennung geöffnet. Die preisgekrönten Entwürfe fallen der Firma Zeh, Scherzer & Co., Porzellanfabrik in Rehau, als Eigentum zu. Das Preisgericht wird aus sechs von vorstehender Firma in Übereinkommen mit der Direktion des Bayerischen Gewerbemuseums zu bestimmenden Personen zusammengesetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die Organisation der Wiener internationalen Ausstellung** hat sich nicht bewährt. Man hat den einzelnen Länderkomités offenbar zu viel nachgegeben und dadurch die Wirksamkeit des Centralkomités gehemmt. Nach Verlauf der ersten Ausstellungswoche war das Arrangement der Ausstellung noch nicht beendet, mehrere Säle (der französischen und belgischen Abteilung) blieben dem Publikum noch verschlossen, im Vestibül standen noch ungeöffnete Kisten herum und das Verlangen des Publikums nach einem wenigstens provisorischen Führer — von dem Erscheinen des illustrirten Katalogs ganz zu schweigen — blieb unbefriedigt. Nur von den oberen Sälen erschien ein Verzeichnis, dem dann einige Tage später ein Supplement nachfolgte. Hoffentlich ist der Schluß erschienen, während diese Zeilen gedruckt werden. Daß auch sonst mancherlei Klagen gegen die Leitung des Unternehmens, z. B. von Seiten der Presse, zu erheben sind, welcher man nicht mit der schuldigen Rücksicht begegnete, wollen wir nicht weiter betonen. Das Resultat ist, daß der Besuch weit hinter den gehegten Erwartungen zurückbleibt; er beziffert sich durchschnittlich auf 1500—2000 Personen per Tag. Erst wenn die ganze Maschine besser in Gang gebracht und die Saison über die Aprillaunen vorgerückt sein wird, sind günstigere Ergebnisse zu gewärtigen. Wir beginnen mit unsern illustrirten Berichten im nächstmonatlichen Hefte der Zeitschrift.

Vom Kunstmarkt.

Kupferstichauktionen von Fr. Müller in Amsterdam. (2.—4. Mai). Die Kunsthandlung von Fr. Müller hat soeben drei kleine, aber inhaltreiche Auktionskataloge versendet, deren erster die Dubletten des Amsterdamer Kabinets enthält. Aus dem Vorworte erfahren wir einiges über die Gründung der berühmten Sammlung, die in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück datirt. Den Grundstock legte der Statthalter Friedrich Heinrich an, der, ein großer Kunstfreund, die kostbarsten Stiche der besten Meister sammelte. Besonders Rembrandt und Dürer wurden bevorzugt. Die Nachfolger des Statthalters vermehrten die Sammlung, namentlich Wilhelm V., der sich speziell für Kupferstiche interessirte und die Zeichenkunst als Lieblingsbeschäftigung trieb. Ploos van Amstel hat z. B. eine Zeichnung des Fürsten in der neuen von ihm erfundenen Weise, Zeichnungen zu imitiren, in dessen Gegenwart vervielfältigt. Das Kabinet wurde später auch durch den Ankauf der kostbaren Sammlung des Barons de Leyde de Warmond vermehrt, und so erklärt sich das Vorhandensein von den zum Teil vorzüglichen Dubletten, die jetzt zum Verkauf gelangen und unter denen die merkwürdigsten Seltenheiten vorkommen. Der zweite Katalog enthält Stiche und der dritte Handzeichnungen aus dem Besitz des Utrechter Architekten J. M. Vreeswijk. Im ersteren sind die fast vollständigen Werke von Corn. Visscher und W. J. Delff, ein sehr reiches Werk der Stecherfamilie van de Passe, dabei viele unbeschriebene Blätter verzeichnet. Hervorzuheben ist auch das vollständige Werk von Ploos van Amstel, 230 Blätter, eine große Seltenheit, bei der sich viele Unika vorfinden. Das Werk wird ungeteilt ausgeboten. — Der dritte Katalog beschreibt alte und moderne Zeichnungen, meist von holländischen Künstlern, darunter vier Zeichnungen von Rembrandt, die aus den besten älteren Sammlungen stammen. W.

□ **Die Versteigerung von Laufbergers Nachlaß** fand in den Tagen vom 21. bis 25. März im k. k. österreichischen Museum zu Wien statt. Der Kunsthändler H. O. Miethke hatte die Leitung der Auktion übernommen, und es ergab sich aus derselben ein Resultat, welches im ganzen sehr günstig genannt werden muß, besonders wenn man berücksichtigt, daß fast keine ganz ausgeführten Werke, sondern meist nur Skizzen oder Studien versteigert wurden. Die Gesamteinnahme betrug über 17000 Fl. Den höchsten Preis von 450 Fl. für ein einzelnes Blatt erzielte eine Aquarellskizze für den einen Bühnenvorhang der Wiener Hofoper. Das farbenfrische Blatt, ein Gesamtbild des Vorhanges, wurde vom k. k. Belvedere erworben. Gute Preise, durchschnittlich 200 Fl., wurden auch für die kleinen Aquarellskizzen der Einzelbilder des Vorhanges gezahlt. Einige dieser Bildchen wurden von der Wiener Akademie der bildenden Künste erworben, welche auch eine Reihe hübscher Kostümstudien aus Italien ankaufte. Ähnliche Studien in nicht geringer Zahl erstand die Albertina. Unter den Entwürfen für Sgraffito fanden die Kinderfriese die meiste Teilnahme (Nr. 184 des Kataloges wurde um 120, Nr. 194 um 100 Fl. verkauft). Eine Suite von 14 Entwürfen für die Sgraffiti am neuen k. k. Hofkunstmuseum erzielte den Preis von 535 Fl. Zahlreiche kunstgewerblich bedeutende Blätter und sämtliche Skizzenbücher wurden vom österreichischen Museum erworben. Unverkauft blieben die großen Kartons und Entwürfe für Laufbergers monumentale Arbeiten.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. VIII. Bd. 2. Heft.

Zur Urgeschichte von Grätz und Umgebung, von Fritz Pichler. — Eine Küchenabfallgrube bei Bydzov, von L. Schneider. — Mittelalterliche Grabdenkmäler in der Herzegowina, von M. Hoernes. (Mit Abbild.) — Die Mitra von Arnoldstein, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Zur Frage der Restaurirung der Bronzefiguren in der Franciskanerkirche in Innsbruck, von R. v. Eitelberger. — Prähistorische Bauten im Horovicer Verwaltungs-Bezirke, von M. Lüssner. — Die Burgruine Hocheppan, von Atz. (Mit Abbild.) — Zur Verwendung des Eisens in der Kunstindustrie während des 15. bis 18. Jahrh., von K. Lind. (Mit Abbild.) — Reise-Notizen über Denkmale in Steiermark und Kärnthen, von K. Lind. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 379.

A. L. C. Pagnest, von E. Chesneau. — George-Frederick Watts, von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Hamilton-Palace, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — Alexis Febvre, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — De quelques bijoux de deuil du XVIe siècle, von L. Lalanne.

Berichtigung.

In Nr. 24 der K.-Chr., Sp. 382, Zeile 8 v. o., ist statt: Jene von Ewald modellirten ꝛc. zu lesen: Jene von Otto Lessing modellirten Bronzereliefs ꝛc.

Ferner Sp. 380, Zeile 11 v. u. lies: Libert Dury statt Libert Sury.

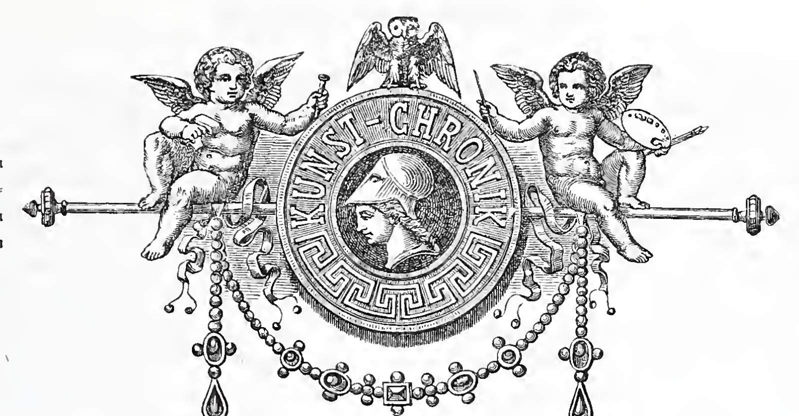
Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. April



Nr. 27.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die heraldische Ausstellung in Berlin.

I.

Am 1. April ist im provisorischen Kunstausstellungsgebäude am Cantianplatz in Berlin eine heraldische Ausstellung eröffnet worden, die an und für sich schon an dieser Stelle eine Besprechung erforderte, da die Heraldik ebenso sehr eine Hilfswissenschaft der Geschichte wie der Kunstgeschichtsforschung im engeren Sinne ist. Das Ausstellungskomité hat sich jedoch nicht auf die Heraldik im engeren Sinne, die Genealogie, die Wappenkunde und Sphragistik, beschränkt, sondern sein Programm dahin ausgedehnt, daß alle Produkte der Kunst und des Kunsthandwerks, an welchen sich Wappen u. dgl. befinden, in die Ausstellung aufgenommen werden sollten. So hat die heraldische Ausstellung den Charakter einer Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer erhalten, die an Reichtum und Interesse der großen Zeughausausstellung von 1872 nur wenig nachstehen dürfte. Da die Beteiligung eine überaus große war — die Ausstellung ist die erste ihrer Art —, konnten sechzehn Räume des Gebäudes ausreichend gefüllt werden. Nach dem Kataloge enthält die Ausstellung ca. 4000 Nummern, aber viel mehr Gegenstände, da unter einer Nummer oft mehrere Objekte begriffen sind. Durch eine reiche und geschmackvolle Dekoration hat man mit Erfolg versucht, den unfreundlichen Galerien und Sälen, die infolge der eigentümlichen Konstruktion unseres Ausstellungsgebäudes über dem Wasser jetzt doppelt frostig sind, wenigstens den Schein farbigen Lebens zu verleihen. Das malerische Arrangement der Ausstellung ist mit Hilfe sachkundiger Tapezierer, unter denen besonders die Dekorateure Karl Müller & Komp. zu erwähnen sind, die es mit den besten Parisern und Wienern aufnehmen können, ein sehr gefälliges und geschmackvolles geworden. Leider kann man dasselbe nicht von dem Arrangement der ganzen Ausstellung sagen. Man hat dabei zu wenig Sinn für geschichtliche Entwickelung und Gruppirung bekundet. Altes und Neues ist bunt durcheinander gewürfelt: alte gotische Humpen von höchster Schönheit neben lahmen und erfindungsarmen Erzeugnissen der modernen Goldschmiedekunst, alte Glasgemälde neben Glasphotographien u. s. w. Den gleichen Stempel des Dilettantismus trägt auch der Katalog, in welchem den einzelnen Nummern nach Art der ambulanten Wachsfiguren-, Naturalien- und Raritätenkabinette besondere Empfehlungen, wie „interessantes Stück", „hervorragendes Exemplar", „wertvolles Kabinetsstück" u. dgl. m. beigegeben sind. Es ist an dieser Stelle nicht nötig, ausdrücklich auf die Ungehörigkeit solcher Randglossen, die niemandem etwas nützen, hinzuweisen. Anstatt solche überflüssige Bemerkungen zu machen, hätte man sich lieber um die Provenienz und die Zeitbestimmung verschiedener Gegenstände kümmern sollen. Wir berühren damit überhaupt einen wunden Punkt der Heraldik. Dieselbe wird nicht als Wissenschaft, sondern überwiegend von Dilettanten in Mußestunden als eine Art Sport betrieben. Im Ausstellungskomité befindet sich denn auch außer dem Ehrenvorsitzenden Grafen Stillfried von Alcantara, der sich um die Erforschung der Geschichte des hohenzollernschen Hauses große Verdienste

erworben hat, nicht eine einzige Persönlichkeit, die man als einen Vertreter der Wissenschaft bezeichnen darf. Damit sollen keineswegs die Verdienste der Komitémitglieder um die Ausstellung, die sich trotz der im einzelnen gerügten Mängel doch im ganzen äußerst glänzend präsentirt, geschmälert, sondern es soll nur auf eine allgemeine Schwäche der heraldischen Wissenschaft hingewiesen werden.

Für unsern Zweck lassen wir die Heraldik ganz bei Seite und halten uns nur an die kunstgewerblichen Altertümer, unter denen sich manches Stück befindet, das wohl zum erstenmal auf einer Ausstellung erscheint und dadurch einem größeren Publikum bekannt wird. Sämtliche deutschen Fürsten, einundzwanzig an der Zahl, der deutsche Kronprinz und die preußischen Prinzen haben sich an der Ausstellung beteiligt. Der Krontresor hat das brandenburgische Kurschwert, das preußische Reichsschwert und andere Insignien der Herrscherwürde hergegeben. Prinz Karl hat die besten Stücke seiner Waffensammlung, die durch eine Lichtdruckpublikation in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, der Ausstellung überlassen. Ebenso sind aus den Sammlungen des Zeughauses, deren Reichtum erst seit der Neuaufstellung und Inventarisirung durch Major Ising und Professor Weiß erkannt worden ist, zahlreiche Stücke zur Stelle gebracht worden, unter ihnen zwölf Geschützröhre. Auf diese Erzeugnisse des 16. Jahrhunderts ist ein Abglanz der zierratsfreudigen Renaissance gefallen, die selbst den todbringenden Feldschlangen einen künstlerischen Schmuck nicht vorenthalten wollte. So sieht man auf einem polnischen Bronzegeschütz ein Relief des Herkules, der den Antäos tötet, zahlreiche Figuren von Engeln und Hirschen und die Inschrift des Gießers: Oswaldus Baldnerus Cracoviae me fecit anno MDLXI. Auf einem deutschen Falconet aus dem Ende des 16. Jahrhunderts sieht man das Reliefbild eines Vogels, der auf einem Zweige sitzt, und darunter den Vers: Die Amsel heiß ich Tag und Nacht und laß mich hören, daß es kracht. Alle Waffen und Rüstungen sind in einem Saale zu einem Gesamtbilde mittelalterlicher Wehrhaftigkeit vereinigt. Unter den Rüstungen ragt durch künstlerischen Wert die des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg aus dem Besitze des Goldschmieds Vasters in Aachen hervor, die wir schon auf der Düsseldorfer Ausstellung bewundert haben. Aus dem Monogramm ersehen wir, daß sie eine Arbeit des Nürnberger Harnischmachers Valentin Siebenbürger ist. Es ist dieselbe Rüstung, welche auf dem marmornen Sarkophage des Markgrafen in Heilbronn nachgebildet ist. Die älteste der ausgestellten Waffen ist ein Ritterschwert aus dem 13. Jahrhundert, welches beim Bau eines Kanals in der Nähe von Potsdam gefunden worden und am Knauf mit einer goldenen Lilie und einem goldenen Kreuze in eingelegter Arbeit verziert ist.

Im ersten Saale sind die Erzeugnisse alter Goldschmiedekunst vereinigt, unter denen besonders einige gotische Arbeiten bemerkenswert sind. Das älteste datirte Stück ist ein gotisches Reliquiarum aus vergoldetem Silber in der Form eines Altars mit Kreuz und vier Figuren, welche den Grafen Ludwig von Oettingen mit dreien seiner Familienmitglieder darstellen, der das Werk im Jahre 1422 zum Gedächtnis seines Sohnes Ludwig hat anfertigen lassen. (Im Besitz des Fürsten Karl Friedrich zu Oettingen-Wallenstein.) Aus dem Jahre 1436 stammt ein gotisches Trinkhorn aus vergoldetem Kupfer und mit Emailverzierung, welches laut Inschrift der Freiherr von Haideck dem Bürgermeister der Stadt Haideck verehrt hat. (Besitzer Georg Benda in Nürnberg.) Nicht viel jünger ist ein merkwürdiger goldener Feldaltar der Hochmeister des deutschen Ordens aus dem Marienburger Schlosse. Wenn man den in Form eines Buches konstruirten Altar aufklappt, sieht man in seinen, zierlichen Figuren den Kalvarienberg und die Anbetung der Könige von kleinen Reliquienkapseln umgeben. Aus der besten gotischen Zeit sind auch zwei goldene Altarkelche mit eleganten Baldachinen in durchbrochener Arbeit an der unteren Hälfte der Cuppa. (Schloß Marienburg.) Dem sechzehnten Jahrhundert gehört bereits eine sogen. Doppelscheuer aus dem Besitze des Rats der Stadt Leipzig an, welche die bekannte Form der gebuckelten Pokale mit spätgotischen Ornamenten aber ohne Überladung zeigt. Unter den Goldschmiedearbeiten der Renaissance ist ein hoher cylindrischer Pokal von vergoldetem Silber bemerkenswert, auf welchem die Belagerung einer Stadt dargestellt ist. (Besitzer König von Württemberg.) Ein aus Silber getriebener Becher aus dem Besitze Martin Luthers mit der Jahreszahl 1536 ist weniger seiner Form und seiner auf das bescheidenste Maß beschränkten, künstlerischen Ausstattung als einer nachträglich am Fuße eingravirten Inschrift wegen interessant, welche uns mitteilt, daß der Kurfürst von Brandenburg Joachim II. diesen Becher am 28. Dezember 1570, sechs Tage vor seinem Tode, bei einem mit Luther eingenommenen Mahle „wacker" (strenue) geleert hat. (Rat der Stadt Leipzig.)

Auch einige Kupfergeräte mit Grubenschmelz von Limoges (der gelehrte Verfasser des Katalogs schreibt konsequent „Limogues"), Schalen, Wasserbecken und ein Leuchter, sind bemerkenswert, da diese dem 13. Jahrh. angehörigen Arbeiten, deren Technik von dem viel spätern sogen. Limousiner Maleremail wesentlich verschieden ist, in deutschen Sammlungen ziemlich selten vorkommen. Da Blau, Weiß und Rot die vorherrschenden Farben

sind, scheinen die ausgestellten Gegenstände, von denen eine Schale mit der Darstellung des Kampfes des Herzogs Ernst mit dem Reiherkönig geschmückt ist, aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts herzurühren. Eine reichhaltigere Farbenskala wurde erst später erzielt.

Adolf Rosenberg.

Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach.

II.

Die Schilderung des Karlsruher Aufenthaltes beginnt heiter, ja humoristisch; Feuerbach ist wohl und thätig, seine Arbeitslust wird durch kleine Aufträge von seiten des Hofes gesteigert, alles läßt sich befriedigend und hoffnungerweckend an — da erfolgt plötzlich ein verhängnisvoller Umschlag: der „mit einer schwer zu schildernden Begeisterung gemalte Aretino" wird von der großherzoglichen Galeriekommission zurückgewiesen; auch die „Versuchung des heil. Antonius" findet des Gegenstandes wegen keine Gnade vor den Augen der Kunstbehörde; der Künstler überstreicht im Unmut das Bild und zerreißt es in tausend Stücke. Nur ein kleines Daguerreotyp ist davon übriggeblieben. Der Autor begleitet seine damalige, später von ihm bitter bereute Handlungsweise mit den schwermütigen Worten: „Es ist dies der erste Ring in der langen Kette von Mißverständnissen und Begriffsverwirrungen, die meinem Künstlerleben zum Fluch geworden sind. Ein kräftiger Arm, der mich über die kleinen Sorgen des Lebens hinweggehoben hätte, und ich würde in einem Freudensturm den Gipfel erreicht haben, auf den meine Natur sich erheben konnte. Aber die Hilfe kam immer zu spät und immer nur halb. So habe ich zehn Jahre, die für die Kunst entscheidenden, verloren, ein Verlust, der nie zu ersetzen ist".

Ähnliche Ausbrüche, mit Vorwürfen gegen maßgebende Persönlichkeiten, mit Äußerungen des Unmuts über die Gleichgiltigkeit und Ungerechtigkeit der Zeit, wiederholen sich häufig in dem Buche. Und wir müssen gestehen, daß sie uns um so peinlicher berühren, je weniger wir von ihrer objektiven Berechtigung uns überzeugen können. Von den Karlsruher Autoritäten wird namentlich C. F. Lessing arg mitgenommen. Er soll es vornehmlich gewesen sein, der auch Schirmers früheres Wohlwollen für Feuerbach ins Gegenteil umwandelte. Die Motivirung nimmt sich häßlich genug aus: „Lessing" — schreibt unser Autor — „konnte mir nicht verzeihen, daß ich einst glaubte in Düsseldorf nicht genug lernen zu können. Als zehn Jahre nachher ein Münchener Kunstmäcen mir seine Aufmerksamkeit zuwendete, gereichte ihm dies zu größter Verwunderung. Nur ein Mecklenburger Baron könne solches thun, meinte er". — Was die vermeintliche Umstimmung Schirmers anlangt, so machen zwei in den Anmerkungen am Schlusse des Buches abgedruckte Briefe es für uns evident, daß Schirmer dem Künstler nicht nur früher, sondern auch noch während der italienischen Zeit mit Rat und That freundlichst zur Seite stand. Wärmer und verständiger kann sich niemand ausdrücken, als Schirmer es hier thut. Feuerbach glaubt auch, er sei ihm „wirklich gewogen", macht ihn aber in demselben Atem als Künstler und Charakter geradezu lächerlich. Was das Künstlerurteil — des einen über den andern — an Lieblosigkeit zu leisten imstande ist, davon enthält das Buch überhaupt eine Reihe von charakteristischen Beispielen.

Im Juni 1855 zog unser Künstler zum erstenmal über die Alpen, mit dem vom Großherzoge von Baden erhaltenen Auftrage, ihm Tizians Assunta zu kopiren; sein Begleiter war der Dichter des „Trompeter von Säkkingen". Ein prächtig geschriebener Reisebrief aus Venedig schildert ihre gemeinsame Fahrt. Schon in den Blättern aus der ersten Jugendzeit überrascht uns bisweilen ein Blick in die Natur, mit dem Auge des Malers erschaut und in wahrhaft klassischer Form festgehalten. So z. B. in den von tiefem Heimats- und Naturgefühl durchdrungenen Worten: „Immer werde ich des unauslöschlichen Eindruckes gedenken, wenn auf der ersehnten Heimfahrt bei Emmendingen die Eisenbahn den weiten Bogen beschrieb, die ganze so geliebte Schwarzwaldkette sich aufrollte, und die feine Spitze des Freiburger Münsters in der Ferne sichtbar wurde, nach öden akademischen Jahren in der sandigen Ebene des Niederrheins". — Nun, in Italien steigert sich dieser Sinn für die Natur zu leidenschaftlicher Liebe; wir fühlen mit, wie der Künstler erst auf diesem Boden zu sich selbst kommt, wie er hier seine *geistige* Heimat findet. Zugleich mit den Wonnen der südlichen Luft und Sonne geht die große Kunst der Italiener ihm auf. Die weiche Stimmung, der Grundton seiner Seele, bemächtigt sich mehr und mehr seines Wesens, und wir könnten es hier — wenn wir's nicht schon wüßten — auf jeder Seite bestätigt, mit des Künstlers eigenen Worten ausgedrückt finden, daß es ein eingeprägt *lyrisches* Talent, ein *klassischer Stimmungsmaler* ist, dessen Werden wir belauschen. Die Abschnitte aus Venedig, Florenz und Rom gehören schriftstellerisch zu den glänzendsten Partien des Buches. Wie poetisch und wahr schildert der Autor z. B. die „Santa conversazione" der Venetianer! „Dunkle Madonnen in schöner Architektur sitzend, umgeben von ernsten Männern und schönen Frauen in heiliger Unterredung. Immer sind drei Engelchen darunter mit Geigen und Flöten. Ich finde, daß damit alles gesagt ist, was man braucht, um schön

zu leben". — Prägnant schildert er den Gegensatz unserer deutschen gegen die klassische Kunst: „Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und mit leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benützt die Natur nur um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, als alles äußerlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche, der Italiener, hat es umgekehrt gemacht; er weiß, daß nur in der vollkommnen Wahrheit die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder, welches wir Kunstwerk nennen". — Aber am beredtesten wird Feuerbachs Mund, am feurigsten sein Ausdruck, indem er den Aufenthalt in Rom schildert, auf „dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens". — „Bei dem Namen Rom hört alles Träumen auf, die Selbstkenntnis fängt an". Hier verlebt er „Stunden stiller Schöpfungsfreuden", von denen zu erzählen auch das ganze Buch nicht ausreichen würde. Aus dieser Zeit stammen die tiefsten Einblicke in das eigene Wesen, die lehrreichsten Selbstbeurteilungen seiner Werke: „Ich habe mich immer bemüht, typisch und jeder Konvention ferne zu bleiben". — „Eine genialisirende Eitelkeit habe ich nie gehabt und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemalt". — „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgend einer seelischen Veranlassung mit einer zufälligen Anschauung entstanden". — „Der Ursprung meiner Pietà war auf den Stufen der Peterskirche gefunden; eine Frau vom Lande, ob schlafend oder weinend, wußte ich nicht". — In den Briefauszügen aus der ersten Zeit wogt es von Stimmungen auf und nieder, aus denen Erinnerungen an schöne, glücklich verlebte Tage und Visionen, Motive zu neuen Bildern, emportauchen: „In Frascati gewesen. Dunkle Laubgänge, wandelnde verschleierte Frauen; auf der Fahrt das blitzende Meer, die weite, weiche, dämmernde Campagna! Schöne Gedanken ziehen wie Musik durch die Seele". — Die Lektüre von Dante's vita nuova führte zu einer von Feuerbachs herrlichsten Schöpfungen: „Dante im Garten wandelnd, sprechend mit edeln schönen Frauen. Die jüngste Tochter Beatrice an seine Schulter gelehnt. Es wird wie ein Andante Mozarts sein", — schreibt der Künstler. — Wir verfolgen dann, ebenso wie bei der erwähnten Pietà, das allmähliche Wachsen und Vollenden des Bildes. — Am eingehendsten aber berichtet uns Feuerbach von der Entstehung seiner Iphigenia. — „Ich hatte ein Modell gefunden" — schreibt er im Mai 1861 — „das nicht übel für eine Iphigenia wäre. Du solltest nur die hohe Gestalt in den antiken Gewändern sich bewegen sehen! Ich bin das erstemal erschrocken zurückgewichen, weil ich glaubte eine Statue von Phidias vor mir zu haben". — Die beiden ersten Entwürfe entstehen: Iphigenia, aus dem Walde tretend, hält plötzlich im Schreiten inne beim Anblick des Meeres; und dann in etwas veränderter Stellung, an eine Säule gelehnt, versunken in Gedanken an die ferne Heimat. — Endlich kommt die dritte und schönste Auffassung: die sitzende Iphigenia. — „Nun ist das Iphigeniarätsel gelöst", — schreibt der Künstler — „der Gefühlszustand, welchen wir Sehnsucht nennen, bedarf körperlicher Ruhe. Er bedingt ein Insichversenken, ein Sichgehen oder Fallenlassen. Es war ein Moment der Anschauung und das Bild ward geboren, nicht Euripideisch, auch nicht Goetheisch, sondern einfach Iphigenia am Meeresstrande sitzend und allerdings „das Land der Griechen mit der Seele suchend". „Was sollte sie auch anderes thun?" — Und ein halbes Jahr später: „Ich habe bisher alle Sorgen, so gut ich es vermochte, hinter mich geworfen und so ist es mir gelungen, die Gestalt hinzupflanzen, in ihrer vollen Einfachheit, ohne alle Sentimentalität, die ja den Griechen ferne lag und welche die Klippe ist, an welcher derartige Vorwürfe zu scheitern pflegen. Das wäre nun einmal ein Bild, mir aus der Seele gesprochen". — „Es ist das größte und beste, was ich bis jetzt gemalt habe".

Kann sich das Seelenleben und zugleich die künstlerische Eigentümlichkeit eines Meisters völliger und klarer uns enthüllen, als es in diesen Worten geschieht? Es ist der klassische Lyriker in aller Bestimmtheit und Tiefe seines Wesens! Und als solchen hat ihn die Welt auch durch die begeisterte Aufnahme der Iphigenia anerkannt; sie hat in diesem Punkte das Urteil, welches er selbst gefällt, vollauf bestätigt. — Nicht so war es mit den großen Werken dramatischen oder epischen Stils, welche dem römischen Aufenthalt ebenfalls ihr Entstehen verdankten. Hierbei trat der Konflikt mit der Welt in voller Schärfe hervor, in welchen Feuerbach von Jugend auf sich gedrängt fühlte, ein Konflikt, in welchem er schließlich vor der Zeit sein tragisches Ende gefunden hat. Ich spreche davon in einem letzten Artikel.

Carl v. Lützow.

Korrespondenz.

Venedig, 1. April 1882.

Am 22. März wurde hier auf dem Campo di Santo Stefano das marmorne Standbild des Niccolo Tommaseo enthüllt, jenes Vorkämpfers für die Einigung Italiens, der nicht weniger als Manin bei den Venetianern in teurem Andenken steht. Daher gestaltete sich die Enthüllung mit vollem Rechte zu einem Er-

innerungsfest der Ereignisse des Jahres 1848; aber leider entsprach das Kunstwerk selbst nicht der Bedeutung dieser Feier.

Barzaghi, der Mailänder Bildhauer, hat Tommaseo als alten gebrechlichen Mann dargestellt. Nachsinnend mit der Schriftrolle in der Hand steht er da, als wollte er mit der erhobenen Feder den eben gefaßten Gedanken aufzeichnen.

Das Kostüm zeigt jene moderne Kleidung, welche alte Leute eher lächerlich als ehrfurchtgebietend erscheinen läßt. Zu Füßen des Greises liegen Folianten, darunter kenntlich Homer und Dante. Trotz dieser Mängel gereicht das Denkmal, wenn es auch nichts Fesselndes an sich hat, dem freundlichen Platze immerhin zur Zierde.

Wer zur Zeit nach Venedig kommt, um die Schönheit der Bauwerke, von dem die Piazzetta umgeben ist, zu bewundern, wird bei dem Anblick der vielen Brettergerüste auf diesem Platze lebhaft bedauern, gerade jetzt die Reise gemacht zu haben. Nicht nur der Dogenpalast ist in seinen unteren Teilen in seiner ganzen nördlichen Ausdehnung bis zur Porta della carta mit Bretterverschlägen umgeben, sondern auch die südlichen Portale der Fassade der Markuskirche und die Loggetta des Campanile sind gleichsam unter Brettern vergraben.

Die Restauration der ganzen Loggetta war dringend nötig. Hoffentlich nimmt sie nicht allzulange Zeit in Anspruch. Auch an vielen anderen Gebäuden wird jetzt restaurirt. So ist in der Kirche S. Fantino zur Zeit das ganze Chorgewölbe gestützt, in S. Giovanni Crisostomo einzelne Teile. An der neuen Kuppelbedeckung der Salute jedoch fehlt nur noch ein kleiner Streifen, so daß das Gerüst wohl bald wird entfernt werden können. Die Farbe der neuen Bedachung mit ihrem schweren, schwarzblauen metallischen Glanze ist momentan für den Eindruck des Ganzen höchst störend. Während die Kuppel früher blendend weiß in die Lüfte ragte, löst sie sich jetzt bleifarben, dunkel und schwer von der Luft ab. In einigen Jahren wird die Oxydation diesen Schaden wieder gut machen, so daß dann der Bau selbst und die Kuppel wie aus einer Masse emporgewachsen erscheinen werden. W.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Entdeckung von Fresken.** In einem ehemaligen Kloster des heil. Antonius zu Mailand, welches bis zur französischen Revolutionszeit als Gefängnis für politische Verbrecher benutzt worden war, hat man unlängst eine Anzahl von Fresken entdeckt und dieselben auch schon in die Sammlung der Brera übertragen, wo sie nächstens öffentlich ausgestellt sein werden. Es sind Kompositionen, die Scenen der sieben Schöpfungstage darstellend, von einander geschieden durch Einzelfiguren der Kardinaltugenden. Man war anfangs geneigt dieselben dem Luini zuzuschreiben, doch macht eine genauere Prüfung die Autorschaft Cesare's da Sesto wahrscheinlicher.

⁂ **Ein etruskisches Grab** ist nach einer Mitteilung des „Athenäum" in einem Hügel auf der Stelle des alten Veji entdeckt worden. Dem Hügel war wegen der spitzen Form seines Kegels der Name „Monte Acuto" gegeben worden. Schatzgräber hatten sich nun heimlich an die Arbeit gemacht, um den Hügel zu untersuchen, und sie haben wirklich ein aus mehreren Kammern bestehendes Grab entdeckt. Sie konnten in aller Ruhe die zwei vorderen Zimmer ausräumen bis auf wenige Gefäße, die zu groß waren, als daß sie ohne Verdacht hätten entfernt werden können. Ein Zimmer war noch nicht ausgeplündert, doch waren die in ihm befindlichen Gegenstände durch die eingefallene Decke gänzlich zertrümmert. Nichtsdestoweniger hofft man aus den Bruchstücken der Vasen, die interessante Zeichnungen und Inschriften erkennen lassen, noch die Gefäße wieder zusammensetzen zu können. Der Grabhügel ist ganz aus Erde aufgeschüttet, ohne steinernen Unterbau, wie er sich gewöhnlich bei den etruskischen Grabhügeln findet. Der Gang dagegen, welcher zu den Grabgemächern führt, ebenso wie diese selbst, sind aus gewaltigen Steinen ohne Cement errichtet; die Steine sind immer einer über den anderen vorgeschoben, bis sie oben sich berühren. Der Fürst Chigi, der Eigentümer jenes Berges, hat Leute angestellt, die den Berg nach weiteren Gräbern untersuchen sollen.

Kunstvereine.

Der Kölnische Kunstverein hielt kürzlich unter außergewöhnlich lebhafter Teilnahme der Mitglieder im städtischen Museum die diesjährige ordentliche Generalversammlung ab. Der Präsident, Geheimrat Dagobert Oppenheim, erstattete zunächst den Bericht über die Wirksamkeit des Vereins im abgelaufenen Jahr. Aus seinen mündlichen Mitteilungen wie aus dem gedruckt vorliegenden Geschäftsbericht entnehmen wir die erfreuliche Thatsache, daß der Verein auch im letzten Jahr an Ausdehnung wieder erheblich gewonnen hat. Während die Zahl der ausgegebenen Aktien im Vorjahre 2962 betragen hatte, ist dieselbe im Jahre 1881 auf 3156 gestiegen; durch Austritt und Tod sind allerdings 202 ältere Mitglieder ausgeschieden, dagegen aber 396 neue Aktionäre beigetreten. Im Jahre 1872 waren 1964 Aktien ausgegeben worden; der Verein hat demnach im letzten Jahrzehnt einen ganz bedeutenden Aufschwung genommen, denn der Zuwachs in dieser Zeit übersteigt die vorherige Mitgliederzahl um mehr als den dritten Teil. In die permanente Ausstellung sind im vorigen Jahre 814 Ölgemälde, 24 Aquarelle, Zeichnungen und Kupferstiche, 12 plastische Werke in Marmor und 30 in Gips, Bronze u. s. w., zusammen 880 Kunstwerke, aufgenommen worden. Hiervon wurden angekauft zur Verlosung unter die Vereinsmitglieder 29 Ölgemälde und 18 Kupferstiche avant la lettre auf chinesischem Papier zum Gesamtpreise von 20 840 Mk., durch Private 29 Kunstwerke zum Betrage von 23780 Mk. und vom Central-Dombauverein für die jüngste Dombaulotterie 85 zum Gesamtpreise von 54 308 Mk. Der Gesamtankauf in der Kunstausstellung umfaßt demnach 161 Werke zum Verkaufspreise von 98 928 Mk. Nach dem vorgetragenen Rechnungsabschluß betrug die Gesamteinnahme des Kunstvereins im vorigen Jahre 168 951 Mk. und die Ausgabe 132 185 Mk., so daß ein Reservefonds von 37 765 Mk. verbleibt. Für das laufende Jahr wird ein Nietenblatt nicht ausgegeben; dagegen wird für die zwei Vereinsjahre 1882/83 im kommenden Jahre ein großer figurenreicher Kupferstich von A. Wagenmann in München nach Defreggers Gemälde „Das letzte Aufgebot" und für die beiden Jahre 1884/85 demnächst das Pendant zu diesem Blatte, ein Kupferstich von F. Zimmermann in München nach dem Bilde „Heimkehr der Sieger" von Defregger, zur Verteilung gelangen. Zum Ankauf von Kunstwerken für die im Dezember d. J. stattfindende Verlosung kommen voraussichtlich 22 000 Mk. zur Verwendung. Es ist dazu schon jetzt eine Anzahl sehr ansprechender Gemälde von namhaften Künstlern angekauft, darunter Werke von Chr. Sell, Keßler, Arnz, Raßmussen, Nordgren, Deiters und Deiker in Düsseldorf, Vosberg, Röth, Swieszewski und Steinach in München. Bei den Ergänzungswahlen in den Ausschuß wurden an Stelle der verstorbenen Herren M. Du-

Mont und J. Verhagen die Herren Rentner Max Arndts und Bankier Theodor Deichmann gewählt; die im Turnus ausscheidenden zehn Mitglieder wurden sämtlich wiedergewählt.

Konkurrenzen.

Denkmal der Türkenbelagerung Wiens. Die amtliche Wiener Zeitung veröffentlicht eine Konkursausschreibung des Kultusministers, betreffend die Herstellung eines Denkmals, welches an der Westseite der Halle des hohen Turmes des St. Stephandomes zur Erinnerung an die letzte Belagerung Wiens durch die Türken (1683) errichtet werden soll. Zur Beteiligung an den Konkurrenzarbeiten werden blos österreichische Bildhauer und Architekten zugelassen. Das Denkmal ist als hoher, aufstrebender Bau gedacht, in welchem jene historischen Persönlichkeiten in angemessener Weise Platz finden sollen, welche sich bei der Verteidigung und dem Entsatz von Wien besonders hervorgethan haben, nämlich: Rüdiger von Starhemberg, Bürgermeister Liebenberg, der Führer der Universitätsjugend, Paul Sorbait, Bischof Kollonich, Kaiser Leopold, Reichsfürst Karl von Lothringen, die Fürsten von Sachsen und Bayern und der Polenkönig Johann Sobieski. Als beiläufige Muster des Denkmals, das im Stile der Mitte des 17. Jahrhunderts gehalten sein soll, werden die gleichartigen Monumente der Kirchen Ai Frari und S. Giovanni e Paolo in Venedig bezeichnet. Die Ausführung des Monuments ist im seinen Kalkstein zu denken und soll dieselbe ohne Fundament die Summe von 50000 Fl. nicht übersteigen. Die drei besten Konkurrenzarbeiten, welche bis zum 15. April 1883 an die Kanzlei der Künstlergenossenschaft in Wien einzusenden sind, erhalten Staatspreise von 2000, 1500 und 1000 Fl.

C. v. F. **Lionardo-Preis.** Das lombardische Instituto di Scienze e Lettere in Mailand schreibt einen Preis von 8000 Lire für eine Biographie Lionardo's da Vinci aus, welche außer der Verarbeitung des bisher bekannten Materiales auf Grund selbständiger Durchforschung des in Mailand, London, beziehungsweise Windsor und Paris aufbewahrten handschriftlichen Nachlasses des Meisters verfaßt sein soll. Als Termin für die Einreichung der Arbeit, die in italienischer, französischer, englischer, deutscher oder lateinischer Sprache verfaßt sein kann, ist der letzte Dezember des Jahres 1885 festgesetzt.

*** **Die Konkurrenz um das Viktor-Emanuel-Denkmal für Rom** ist laut Beschluß der Jury am 1. April dahin entschieden worden, daß der erste Preis (50000 Fr.) einem Franzosen, Namens Nenot, zuerkannt worden ist. Den zweiten Preis (30000 Fr.) erhielt der Entwurf der römischen Künstler Ettore Ferrari und Piacentini, den dritten (20000 Fr.) der italienische Bildhauer Galetti. Doch erklärte die Jury, daß diese drei Preise nur verteilt worden seien, um die Bestimmungen des Programms innezuhalten. Zur Ausführung konnte sie keinen der 300 eingesandten Entwürfe empfehlen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Die Ausstellungen des Münchener Kunstvereines** sind seit Monaten ungewöhnlich stark beschickt; hin und wieder treffen wir auch ein historisches Bild. So hat L. Thiersch die Erzählung des Evangeliums von der Versuchung Christi in der Wüste zu einer figurenreichen Komposition gestaltet. Wir sehen Christus von anbetenden Engeln umgeben und vom Erzengel Michael und anderen von den himmlischen Heerscharen gegen die unter Lucifers Anführung anstürmenden gefallenen Engel verteidigt. Meinem Gefühle nach schwächt eine derartige Auffassung den Sieg Christi über den Versucher namhaft ab. Der Kampf gegen die Versuchung ist ein innerer seelischer Vorgang, der jede von außen kommende materielle Unterstützung ausschließt, zumal dann, wenn wie hier der Versuchte zum bloßen Zuschauer des Kampfes um seine Person gemacht wird. Canons „Hans Sachs", dem die Hängekommission den denkbar schlechtesten Platz angewiesen, erweist sich als ein Meisterwerk ersten Ranges und zeigt den großen historischen Zug, dem wir auch in den Genrebildern des berühmten Künstlers zu begegnen gewohnt sind. Dabei erinnert die Wärme und Tiefe des Kolorits an die Schule seines berühmten Landsmanns Karl Rahl. Gebhard, dessen „Loki und Sigun" mit Recht einen Ehrenplatz in der hiesigen 1879er internationalen Ausstellung inne hatte, erfreute diesmal durch ein heiteres Minnebild aus dem Mittelalter: einen, sein Lied mit der Laute begleitenden Sänger, dem eine schöne junge Dame lächelnd zuhört. Friedr. Kolhtö brachte zwei vom Standpunkte der naturalistischen Kunstrichtung höchst schätzenswerte Studien, einen „Arbeiter in der Schenke" und einen „Betenden Alten", beide in Lebensgröße und von überraschender Wahrheit. Anton Seitz präsentirte außer dem Porträt einer fürstlichen Dame zwei köstliche Genrebilder „Hausmusik" und „Kartenhaus", welche sich durch virtuose Technik und feinste Farbengebung auszeichneten. Echt deutsch in Empfindung und Erscheinung erwies sich ein Bild Wopfners, den Fischfang auf einem See, mit den städtischen Zuschauern in einem zweiten Kahne, darstellend. Des Künstlers würdig waren auch die beiden neuesten Bilder „Ruhende Schafe" und „Dorfleben" von Mali. Dasselbe gilt von Ludw. Hartmanns prächtigem Bilde „Vor der Schmiede", das in Komposition und Schärfe der Zeichnung an die besten Arbeiten Bürkels erinnert, diesen aber an Schmelz der Farbe hinter sich läßt. Liska führt uns den Moment vor, in dem Astarte's Erscheinung Manfred niederwirft. Der interessante Stoff ist geistvoll aufgefaßt und koloristisch gut durchgeführt. Auch Robbecke machte sich an einen idealen Stoff: sein „Opfer des Pharisäers und Zöllners" macht mit den energischen psychologischen Gegensätzen, der trefflichen Zeichnung und satten Farbe einen höchst günstigen Eindruck. — J. G. Steffan erfreute durch zwei rasch hintereinander ausgestellte Meisterwerke ersten Ranges, „Bergschlucht und Wildbach in den Glarner Alpen" und „Wasserfall nach einem Gewitter". Als eine hervorragende Leistung ist Schoenlebers „Innere Neckarbrücke in Eßlingen" mit dem feuchten kühlen Grunde, den altersschwachen Häusern und windschiefen Dächern zu nennen. Prof. J. L. Raab brachte einen meisterhaft durchgeführten Aquarell-Studienkopf und eine Anzahl kostbarer Radirungen zu dem Käserschen Pinakothekwerk zur Ausstellung.

*** **Eine bei Pompeji gefundene bronzene Doppelherme** eines jugendlichen Satyrs und eines Satyrweibchens ist im Antiquarium des Berliner Museums zur Aufstellung gelangt. Er trägt einen Pinienkranz im Haar, aus dem zwei Ziegenhörner sprießen; um die Schultern hat er ein Ziegenfell geknüpft. Ihr Haupt umgiebt ein zierlich gearbeiteter Epheukranz. Das Haar ist über der Stirn in einer Schleife aufgenommen und fällt in langen Locken über die Schultern herab. Die Brust bedeckt ein gestreifter Wollenstoff, der ebenso wie das Ziegenfell des Satyrs und überhaupt alles auf das sauberste durchciselirt ist. Leider hat die Oberfläche unter der starken Oxydirung gelitten. Die Augensterne und die Bockswarzen am Halse des Satyrs waren aus Silber eingesetzt. Man glaubt aus den rechteckigen Durchbohrungen an den Seiten des meterhohen Hermenschaftes und aus der am Fuße des Pfeilers eingravirten Zahl XIII schließen zu dürfen, daß die Herme den Pfosten eines Gitters bildete, welches zur Umfriedigung eines Gartens diente. Im Museo nazionale in Neapel befinden sich vier aus derselben Form gegossene Doppelhermen aber ohne die zugehörigen Pfeiler. Im griechischen Kabinet ist eine Satyrherme aus rotbraunem Marmor, die bei Tarent gefundene Figur eines Knaben, dessen Kopfbildung etwas Negerhaftes hat, ein Relief mit der Figur eines Mannes in der Stellung eines Springers und ein auf einer Platte befestigter Menschenkopf mit Stierhaaren an der Stirn, Stierhörnern, Stiernacken und den Ohren eines Stieres aufgestellt worden. Da zwischen den Hörnern eine große Keule liegt und die Augen des Kopfes geschlossen sind, ist vielleicht in demselben der durch Theseus getötete Minotaurus zu erkennen.

Vermischte Nachrichten.

□ **Aus den Wiener Ateliers.** Bei Johannes Benk herrscht lebhafte Thätigkeit, welche zunächst hauptsächlich auf die Vollendung der Modelle gerichtet ist, nach denen die Statuen des Giebels rechts an der Fassade des Parlamentshauses und einige Statuen für das neue Hoftheater ausgeführt werden sollen. Der an Benk übertragene statuarische Schmuck des erwähnten Giebels am neuen Parlamentsge-

bäude versinnlicht die Thätigkeit der „inneren Verwaltung". Der Künstler hat mit seiner Komposition nicht nur das gegebene dreieckige Feld meisterhaft gefüllt, sondern auch seinen Gegenstand, soweit es möglich war, klar zum Ausdruck gebracht. In der Mitte des Ganzen sitzt eine weibliche Gewandfigur, welche einem Knaben zu ihrer Rechten einen Kranz reicht. Der Knabe wird dieses Zeichen der Anerkennung den beiden Figuren Kunst und Wissenschaft übergeben, welche in der linken Hälfte des Giebels zwischen der mittleren Gruppe einerseits und der liegenden Figur des Kunstgewerbes andererseits angebracht sind. Sie entsprechen zwei anderen Gestalten in der rechten Hälfte des Giebels, den Figuren des Handels und des Gewerbes, an welche sich auch auf dieser Seite eine liegende Figur, die des Ackerbaues, anschließt. So bewahrt die ganze Komposition trotz der reichen Fülle von Motiven dennoch die gebotene Symmetrie in ausgezeichneter Weise. Die genannten Figuren sind sämtlich in den Dimensionen der Ausführung, d. h. in diesem Falle in natürlicher Größe als Gipsmodelle fertig. Der Beginn der Ausführung in Laaser Marmor ist durch Ausbleiben der Steinblöcke verzögert. Für das neue Hoftheater hat Benk vier jugendliche Kentauren, vier allegorische Gestalten und die zwei figuralen Akroterien an dem hohen Mittelbau auszuführen. Die letztgenannten Gruppen, einander sehr ähnlich, sind als Gipsmodelle in reduzirtem Maßstabe vollendet; sie stellen je zwei fast nackte Knaben dar, die über einer Lyra, welche zwischen beiden steht, einen Kranz halten. Soviel schon heute zu beurteilen ist, werden die Gruppen eine sehr vorteilhafte Silhouette bieten. Die vier jugendlichen Kentauren sind erst in Wachs modellirt, ebenso zwei von den erwähnten vier allegorischen Figuren für das Hoftheater. Sie stellen Heroismus, Egoismus, Haß und Liebe vor. Die Figur der letzteren befindet sich in Gips ausgeführt auf der internationalen Ausstellung im Künstlerhause und der „Haß" sieht sein Thonmodell im Atelier der Vollendung entgegengehen.

⊙ **Innerhalb des Berliner Künstlervereins** sind kürzlich Differenzen zum Ausbruch gekommen, welche zur Folge gehabt haben, daß der bisherige Vorsitzende, Prof. L. Burger, sein Amt niedergelegt hat. An seine Stelle wurde Prof. Karl Becker gewählt. Die Veranlassung zu diesen Differenzen hat der Bau eines Künstlerhauses gegeben, der nach der Ansicht des früheren Vorstandes nicht länger aufgeschoben werden dürfe, da der Verein durch die Veranstaltung einer Lotterie für diesen Zweck dem Publikum gegenüber gewissermaßen die Verpflichtung übernommen habe, sein Versprechen einzulösen. Auf Veranlassung des Vorstandes war von dem Baumeister Ebe ein Plan ausgearbeitet worden, bei dessen Vorlegung im Verein sich eine heftige Diskussion entspann. Es wurde geltend gemacht, daß der Verein noch nicht in der Lage sei, an den Bau eines Künstlerhauses zu denken, weil der dafür disponible Fond erst 120 000 Mark beträgt. Mit dieser Summe kann man allerdings in Berlin kein Haus von größeren Dimensionen bauen. Da diese Ansicht die Majorität fand, trat der Vorstand zurück.

Rgt. **Die Dorfgemeinde Schwabing bei München**, welche demnächst der Stadt einverleibt werden wird, beabsichtigt den Neubau ihrer Pfarrkirche. Im Auftrage der königl. Kreisregierung von Oberbayern hat Professor August Thiersch einen bereits vorhandenen Bauplan für diesen Zweck umgearbeitet und den darin gewählten Stil der altchristlichen dreischiffigen Basilika beibehalten, sowohl wegen der einfachen und darum weniger kostspieligen Konstruktion als auch wegen der Vorteile, welche die Flachdecke in akustischer Beziehung darbietet. Zur Vermeidung eines monotonen Äußern, wie es heißt, soll der Langbau durch ein Querschiff unterbrochen werden, und dies hat hinwiederum die Anordnung einer Kuppel zur Folge gehabt. Das Kirchengebäude selbst zerfällt in zwei Hauptteile: den flachbedeckten Langbau, der sich in drei Schiffe teilt, und den Chor- und Querschiffbau mit dem Haupt- und zwei Nebenaltären. Die Seitenschiffe erhalten keine Fenster, sollen vielmehr ihr Licht durch die hochstehenden Fenster des Mittelschiffes empfangen; das Hauptlicht dagegen soll durch die Kuppel einfallen, das Licht der großen Fenster des Querschiffes aber durch Glasmalereien gedämpft werden. Chor und Apsis sind ohne Lichtöffnung gedacht. Der Glockenturm erhält seinen Platz nördlich, die Sakristei südlich vom Langbau. Vor der Kirche kommt ein Vorhof zu stehen, der aber nicht, wie das bei den altchristlichen Kirchenbauten der Fall ist, vollkommen geschlossen werden soll. Außer dem Querschiff- und Kuppelbau erscheint uns auch die von dem Architekten in Aussicht gestellte Verquickung von altchristlichen und Renaissancedekorationsformen in hohem Grade bedenklich. Der Voranschlag berechnet sich auf nur 70 000 Mark, doch wird eine namhafte Überschreitung desselben kaum zu umgehen sein.

Vom Kunstmarkt.

Kupferstichauktionen von Meder in Berlin (Amsler & Ruthardt) veranstaltet bei R. Lepke am 15. Mai u. ff. Tagen. Schon der Umfang des Katalogs (er zählt an 4000 Nummern) wie dessen Ausschmückung durch acht Lichtdrucke, welche die seltensten Blätter desselben reproduziren, deutet an, daß wir es hier mit einer hochwichtigen Sammlung zu thun haben. Der Inhalt des Katalogs setzt sich aus zwei Sammlungen von Berliner Kunstfreunden zusammen; beide ergänzen sich wunderbar und bilden eine vollständige Illustration der Geschichte der graphischen Künste. Die erste Abteilung (Sammlung Oppermann) bringt Werke der alten Kunst aller Schulen. Die zweite, aus den Portefeuillen eines ungenannten Sammlers, enthält moderne Grabstichelarbeiten. Dem 15. Jahrhundert gehören mehrere Blätter anonymer deutscher Meister an, vornehmlich aus der Schule des E. S., ein kostbares umfangreiches Schrotblatt, eine reiche Folge von Blättern des Isr. van Mecken und Schongauers, aus der italienischen Schule derselben Zeit sind mehrere Niellen, Blätter von Nic. Rosex, dem Meister mit der Mausfalle, mit dem Vogel hervorzuheben, durchweg große Seltenheiten. — Das 16. Jahrhundert zeigt uns den deutschen und italienischen Kupferstich bereits in voller Blüte. A. Dürer und die Kleinmeister, Monogrammisten, anonyme Künstler, Holbein, Virg. Solis 2c. treten uns mit vielen Kostbarkeiten entgegen. Eine Perle der Sammlung sind die 49 Probedrucke aus dem Theuerdank von H. Schäuffelin sowie das Clair-obscur mit dem Kaiser Max zu Pferde von Burgkmair. In gleicher Weise vertritt Marcanton mit seinen Schülern Italien, Lukas van Leyden und H. Goltzius repräsentiren die Niederlande. — Das 17. Jahrhundert ist den Niederländern gewidmet. Einige der besten Malerradirer dieser Epoche sind fast vollständig, immer aber in auserlesenen Exemplaren vorhanden. Auch die französischen Künstler Cl. Gelée, Boissieu, namentlich die Porträtstecher Nanteuil, Masson, Edelinck und Drevet sind hervorzuheben, sowie aus neuerer Zeit das inhaltreiche Werk von Schmidt, Woollet und Strange. — Nicht unerwähnt dürfen wir die vielen alten französischen Farbendrucke lassen, wie auch die französischen Blätter galanten Inhalts aus dem vorigen Jahrhundert. Schließlich ist auch der Ornamentstich nicht leer ausgegangen; gerade auf diesem Gebiete begegnen wir großen Seltenheiten. Insbesondere sei auf Virg. Solis, Th. de Bry, J. Marot, den Meister der Kraterographie (vom Jahre 1551) hingewiesen, auf die höchst kostbaren gepunzten Pokale von Flint, Zan und von anderen, anonymen Meistern, ferner auf das Groteskenbuch von Androuet du Cerceau und die Kunstbüchlein von Brosamer und Vogtherr sowie auf die vier Spitzenbücher. — Auffallen wird auch dem fleißigen Leser des Katalogs die reiche Suite russischer Bildnisse, wie sie unter dem Schlagwort Russica und bei G. F. Schmidt verzeichnet stehen. — In der zweiten Abteilung sind die ersten Meister des Grabstichels aller Schulen vertreten, und zwar mit ihren Hauptblättern, meist in Abdrücken vor der Schrift. So ist R. Morghen und Toschi beinahe vollständig vorhanden. — Am Schlusse begegnen wir einer reichen Anzahl illustrirter Werke und einer sorgfältig ausgewählten Sammlung von Kunsthandbüchern. Der Katalog, von Herrn Meder (Inhaber der Firma Amsler & Ruthard) mit voller Sachkenntnis verfaßt, wird für Kunstfreunde wie für Forscher stets ein nützliches Nachschlagewerk bleiben.

J. E. W.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra in Wien. Katalog der Kupferstich-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Carl Zimmermann. Versteigerung den 24. April und folg. Tage. (2881 Nummern.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang. Nr. 28.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

27. April 1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Roger van der Weyden als Kupferstecher.

Henry Hymans, der Verfasser des vortrefflichen Werkes Histoire de la Gravure dans l'École de Rubens veröffentlichte vor kurzem in dem Brüsseler Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie einen Aufsatz über die Anfänge der Kupferstichkunst in den Niederlanden, der, aus manchen Gründen interessant, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise verdient. Gegenstand seiner Ausführung ist ein im Facsimile beigegebener anonymer Kupferstich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein Unikum der vormals Harzenschen Sammlung in Hamburg. Das Blatt stellt eine Kreuzabnahme dar und zeigt in der Komposition wie in den einzelnen Gestalten eine so auffallende Ähnlichkeit mit der berühmten Kreuzabnahme Rogers van der Weyden, daß er diese Komposition unwillkürlich dem Beschauer ins Gedächtnis ruft. Hymans prüft und vergleicht die beiden Objekte, Stich und Bild, folgt hierbei der allgemeinen Annahme, daß der Stich von dem sogenannten anonymen Meister vom Jahre 1464 (aux banderoles) herrühre, und gelangt zu dem Schlusse (S. 14), daß thatsächlich kein Umstand die Annahme hindern könnte, daß Roger van der Weyden selbst an dem Kupferstiche Anteil habe. Einmal befreundet mit dieser Idee, ist Hymans geneigt, Roger van der Weyden für den Urheber dieses Blattes und wohl auch für den anonymen Meister vom Jahre 1464 zu halten.

Wir müssen, ehe wir auf die sachliche Prüfung dieser Hypothese eingehen, vorausschicken, daß sie nichts absolut Unmögliches oder Unglaubwürdiges enthält, und daß Roger van der Weyden möglicherweise ein ebenso ausgezeichneter Kupferstecher war, wie er ein bedeutender Maler gewesen ist; daß uns die erstere Thatsache unbekannt blieb, beweist nicht das geringste dafür oder dagegen. Aber andere Momente fallen um so schwerer ins Gewicht. Das in Rede stehende Blatt ist, wie so viele andere Arbeiten des 15. Jahrhunderts, nicht wertvoll und kostbar als Kunstwerk, sondern lediglich als Antiquität und Kuriosum. Dieser Unterschied ist wohl zu beachten. Der Kunstwert des Kupferstiches ist ein sehr geringer, das Blatt ist in allen Figuren, in allen Einzelheiten steif und plump gezeichnet, keine einzige Figur ist korrekt; die Hände sind roh und kurzfingerig, die Hände Rogers aber stets von größter Delikatesse und Zartheit. Was wir an Bildwerken Rogers kennen, zeigt einen Meister von hoher technischer Vollendung, durchaus korrekter Zeichnung, mit einem Worte einen Meister ersten Ranges. Dieser Stich kann somit unmöglich zu irgend einer Zeit von jenem Meister gemacht worden sein, der uns als der Roger van der Weyden jener herrlichen, farbenglühenden, mit Memlingscher Feinheit und Zartheit behandelten Tafelbilder bekannt ist. Ein Meister ersten Ranges bleibt in all und jedem, was er macht, ein bedeutender Künstler, gleichviel ob er Kreide und Pinsel oder Grabstichel und Radirnadel führt. Der Stecher dieser Kreuzabnahme ist aber in all und jedem weit entfernt von der Meisterschaft Rogers van der Weyden. Hier entscheiden Ähnlichkeit der Komposition und der Typen, auch wenn sie weit größer wäre, nicht das geringste, denn es fehlt die Grundbedingung, die vor-

handen sein muß, um zwei Werke miteinander in Verbindung zu bringen: die vollkommene künstlerische Bewältigung der technischen Schwierigkeiten. Die Gemälde Rogers sind Meisterstücke, die vorliegende Kreuzabnahme ist eine künstlerisch höchst untergeordnete, nur ihrer großen Seltenheit und ihres Alters wegen unschätzbare Reliquie. Dies sind auch noch viele andere Blätter des sogenannten Meisters vom Jahre 1464.

Ohne H. Hymans, der sich in seinem Buche über die Rubensschule als ein ebenso vorsichtiger wie sachkundiger Gelehrter dokumentirte, im geringsten nahe treten zu wollen, sah ich mich veranlaßt, diese Unterschiede zwischen Kunstwerk und Machwerk um deswillen hervorzuheben, weil der Kunstwert alter Kupferstiche immer mehr hinter dem Liebhaberwerte zurückzutreten pflegt. Wie es heute Heiligenbilder nach allen Wertabstufungen giebt, gab es deren auch vordem, und niemanden wird es einfallen, einen Stahlstich nach der Sixtinischen Madonna deshalb, weil er ein Raffaelisches Sujet behandelt, für ein Werk Raffaels zu halten; Bartsch und Passavant haben in ihren Werken genug solcher Unwahrscheinlichkeiten zusammengetragen; unsere Aufgabe wäre es, sorgfältig zu prüfen, ehe wir Meister als Urheber von Objekten bezeichnen, welche künstlerisch tief unter einem Kalenderstahlstich unserer Tage stehen. **A. v. Wurzbach.**

Ausstellung des Norddeutschen Gesamtvereins.

Bremen, Anfang April.

Die am 16. Februar hier eröffnete, vor einigen Tagen beendete Ausstellung des Norddeutschen Gesamtvereins erzielte infolge nicht nur der großen Zahl, sondern auch des außergewöhnlichen künstlerischen Wertes der Bilder einen so bedeutenden Absatz, wie er schwerlich jemals auf einer gewöhnlichen Vereinsausstellung vorgekommen ist. Der Anfang derselben erregte nur sehr mäßige Erwartungen; denn was vorhanden war, zählte mit wenigen Ausnahmen zu dem Mittelmäßigen und entbehrte fast ganz der eigentlichen Zugstücke. Aber bereits gegen das Ende des Februars und mehr noch während des März kamen so erfreuliche Zusendungen, daß, als die Gesamtzahl der Bilder mehr als 900 betrug, die mittelmäßigen entfernt werden mußten und dieser aus Mangel an Raum eintretende Ersatz eine günstige Veränderung in dem Gesamtcharakter des Ganzen hervorbrachte, so daß wir in den letzten Wochen des März eine höchst erfreuliche Zahl neuer Meisterwerke vor uns hatten.

Aus dem wie gewöhnlich am reichsten und glänzendsten vertretenen Fach der Landschaft und einigen seiner Nebenfächer nennen wir als den Hauptkoryphäen der Ausstellung Oswald Achenbach mit seinen drei neuen Bildern: „Villa Falconieri bei Frascati“, „Engelsburg in Rom“ und „Strand von Neapel“, die alle drei eine große Anziehungskraft ausübten. Darunter namentlich die genannte Villa, die des Künstlers hohe Meisterschaft in den Tönen der Luft und der duftigen Ferne zeigte, während dagegen die in mancher andern Beziehung ebenso treffliche „Strandansicht von Neapel“ wiederum an Unklarheit und Undurchsichtigkeit der glatten Meeresfläche litt, die auch ein langjähriger Bewohner von Neapel nie in dieser getrübten Gestalt erblickt. Sein Meer ist mehr ein fester, stehender, als ein beweglicher, durchsichtiger Körper. Zwar weniger glänzend, aber in der Malerei der Wälder, ihrer Bäume und ihrer sonnigen Durchblicke sehr anziehend erwiesen sich Fahrbach („Heidelberger Stadtwald“, „Abendstimmung im Walde“ u. a.) und Ebel in Düsseldorf („Buchenwald in Holstein“); auch Schirm in Karlsruhe brachte aus dem Orient zwei erfreuliche Bilder („Oase Gharandel in der Peträischen Wüste“ und „Abendstimmung am Toten Meere“), ebenso Schuch in seinen unvergleichlichen Haidebildern, von denen das eine („Einsame Pfade“) in den Besitz des Großherzogs von Oldenburg kam. Rühmliche Erwähnung verdienen auch Karl Ludwig in Berlin mit seiner „Hochgebirgslandschaft vom St. Gotthard“, die, wie es scheint, eine Art von Pendant zu dem in die Nationalgalerie zu Berlin gekommenen „Gotthardpaß“ bildet; Wex (in München) mit einem herrlichen „Sonnenuntergang im Moor zwischen Salzburg und Reichenhall“, Lutteroth in Hamburg mit seinen italienischen Küstenbildern, und in Mondscheinlandschaften vor allen anderen Sophus Jacobsen und Nordgreen, beide in Düsseldorf. Im landschaftlichen Genre sind zu nennen: T. F. Hennings in München, dessen vor kurzem in diesem Blatte erwähntes Bild „Wirtshaus zum goldenen Löwen“ hier eine bleibende Stätte fand; Hans Dahl mit einem „Motiv aus Norwegen“ und einer zweiten diesem ähnlichen Komposition („Heimkehr“); van der Beek mit dem hübschen „Interessanten Thema“ und den in den Gestalten allerdings nur schwach charakterisirten „Wallfahrern an der Fähre“; und als besonders ausgezeichnet das in allen Einzelheiten, Menschen- und Tiergestalten sehr geistvoll und fein durchgeführte „Fahrende Volk“ von Ernst Bosch in Düsseldorf, der uns einen Kameeltreiber und einen Bärenführer bringt, die mit ihrem ganzen Reiseapparat zu Wagen und zu Fuß durch ein Dorf ziehen und dessen zweibeinige und vierbeinige Bewohner in höchstes Erstaunen und Ergötzen versetzen. In ihrer ganzen koloristischen Energie und technischen Gewandtheit erschienen mit ihren ethnographischen Sitten- und Tierbildern Gregor von Boch-

mann („Esthländisches Strandbild") und Josef Brandt, dessen „Wettfahrt mit einer podolischen Judenpost" eine ungemeine Fülle von Leben und Bewegung und eine große Virtuosität der Malerei entfaltete. Ähnlich dem Letzteren der gewandte Maler schäbiger und struppiger Pferde, Adolf Schreyer, dessen „Walachisches Fuhrwerk", weit entfernt von einem Wettlauf, sich nur mit größter Anstrengung der Zugtiere durch den tiefen Schlamm des Weges fortbewegt. Gleich rühmliche Erwähnung in diesem Fache verdienen wegen ihres Kolorits und ihrer lebensvollen Schilderung die „Tanzenden Zigeuner" von Paul Böhm in München, und wegen ihrer gelungenen Charakteristik die beiden heiteren Gestalten von Stryowski in Danzig, die uns das „Flößerleben an der Weichsel" schildern.

Ungleich spärlicher als in diesen Fächern, denen wir noch einige treffliche Marinen von dem verstorbenen Melbye und von Hünten, sowie einige Haustierbilder von Mali und Gebler in München und von Aug. Schenk in Paris anreihen könnten, war die Ausbeute im eigentlichen Genre; von den gern gesehenen Düsseldorfern vermißten wir namentlich Lasch, Hiddemann, Geertz, Bokelmann und Salentin. Reichen Ersatz aber boten uns dafür Fagerlin in Düsseldorf und Grützner in München, deren neueste Schöpfungen zu den Perlen der Ausstellung gehörten. Der erstere, der bekanntlich das Leben der nordischen Strandbewohner in der Weise wie Rudolf Jordan zu schildern liebt, brachte zwei im Hauptmotiv einander ähnliche Bilder: „Leise Anfrage" und „Schwierige Werbung", in denen es sich um die zarte Liebe eines kräftigen Schifferburschen zu einem hübschen Mädel handelt. Auf dem ersten scheint die gefragte Geliebte keine ablehnende Anwort geben zu wollen; auf dem zweiten, wo die Liebenden bereits einig sind, soll aber erst die Einwilligung des höchlich erstaunten Alten eingeholt werden; auf beiden ist auch das Interieur in allen Einzelheiten von vollendeter Behandlung. Zwar weniger glänzend im Kolorit, aber höchst naturwahr und vor allem meisterhaft charakterisirt in den verschiedenen Gestalten ist Grützners „Konzert im Kloster", ein von Mönchen ausgeführtes Streichquartett, dem sechs andere Mönche mehr oder weniger aufmerksam zuhören, während einige von ihnen sich zugleich den Klosterwein trefflich schmecken lassen. Jede Gestalt ist voll aus dem Leben gegriffen, keine der anderen ähnlich, weder im Gesicht, noch im Ausdruck der Teilnahme an der Sache.

Unter den wenigen ins Gebiet der Historie einschlagenden Bildern nennen wir als das einzige interessante „Der erste Druckbogen" von dem hier bisher unbekannten, vermutlich noch jugendlichen Leo Reiffenstein in Wien. Es zeigt drei Gestalten in Lebensgröße: den behaglich im Lehnstuhl sitzenden reichgekleideten Fust, der mit gespanntem, berechnenden Blick den ersten Bogen betrachtet; seitwärts hinter ihm steht der dürftiger gekleidete, ziemlich gleichgiltig dreinschauende Gutenberg, und hinter Fusts Stuhl eine unschöne, fast unangenehme weibliche Gestalt, wahrscheinlich Fusts Tochter, die nachmalige Gattin Schöffers. So trefflich manche Einzelheiten des Bildes gemalt sind, so ist die Durchführung des Ganzen doch nicht der Art, daß wir das Bild für würdig erachtet hätten, vom hiesigen Verein der Kunstfreunde erworben zu werden.

Infolge der erfreulichen Bereicherungen der Ausstellung und der dadurch hervorgerufenen, fast ansteckend gewordenen Kauflust war das Endresultat ein so glänzendes, wie es schwerlich jemals auf einer gewöhnlichen Vereinsausstellung erzielt worden ist. Von den im Katalog verzeichneten 934 Bildern (unter denen etwa ein Zehntel nicht erschienen war) wurden bis zum letzten Tage der Ausstellung 95 (82 Privatankäufe, 13 zur Verlosung) für die Gesamtsumme von 106 120 Mark verkauft, so daß durch die nach Schluß der Ausstellung noch schwebenden Unterhandlungen wohl die Zahl von 100 Bildern und die Verkaufssumme von 120 000 Mark erreicht werden wird.

Nekrologe.

Friedrich Drake †. Am 6. April starb in Berlin, wie schon gemeldet, der Bildhauer Friedrich Drake, welcher innerhalb der Berliner Plastik die Prinzipien Rauchs und seine monumentale Ausdrucksweise am strengsten und erfolgreichsten vertreten hat. Er war ein engerer Landsgenosse seines Meisters. Am 23. Juni 1805 in Pyrmont als der Sohn eines Drechslers geboren, trat er in seinem fünfzehnten Jahre in die Werkstatt eines Mechanikers in Kassel ein, wo sein Talent in kleinen Schnitzwerken aus Holz und Elfenbein, namentlich in Porträtbüsten, zum Durchbruch kam. Auf den Rat des Bildhauers Ruhl begab er sich endlich im Jahre 1826 mit nur geringen Mitteln nach Berlin, wo er bei Rauch anklopfte, der den Landsmann auch freundlich empfing und ihn unter der Bedingung in sein Atelier aufnahm, daß er drei Jahre lang auf eigene Kosten leben müsse. Mit bewunderungswürdiger Ausdauer und unter den härtesten Entbehrungen schlug er sich eine Zeitlang durch, bis Rauch von seiner Lage erfuhr und ihm freie Wohnung gab. Sieben Jahre lang half er an den Modellen des Meisters, bis er sich endlich im Jahre 1833 mit einem Werke eigener Erfindung, einer Siegesgöttin, die einem sterbenden Krieger die Palme bietet, hervorwagte. Es folgte ein Relief, dessen Motiv Goethe's fünfter römischer Elegie entnommen war:

Oftmals hab' ich bereits in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt — — —*)

und in welchem sich zuerst die zweite Seite seines Ta-

*) Vergl. Zeitschr. f. b. Kunst XII, S. 159.

lents, die Begabung für das lyrisch-idyllische, offenbarte. Sie zeigte sich auch in der Gestalt einer Winzerin, welche mit der Linken den Traubenkorb auf dem Kopfe hält, während sie mit der Rechten den Schuh des linken Fußes faßt. Diese Figur, deren Bewegungsmotiv von seltener Anmut ist und deren Formenschönheit von keiner der späteren Idealfiguren Drake's übertroffen wird, befindet sich in der Nationalgalerie. Eine Wiederholung in großem Maßstabe steht im Tiergarten in der Nähe des Denkmals Friedrich Wilhelms III.

Im Jahre 1835 schuf er die erste seiner monumentalen Arbeiten, die Bronzestatue Justus Mösers für Osnabrück. Nach ihrer Vollendung begab er sich nach Rom, wo er zu Thorwaldsen in nähere Beziehungen trat, welche seine Neigung zu idyllischen Stoffen und zu anmutiger Formengebung noch bestärkten. Nur in Porträtstatuen und in monumentalen Arbeiten blieb er einer gewissen Strenge treu, die er aber vortrefflich mit monumentaler Würde, mit imponirender Haltung und mit einem echt plastischen Faltenwurf in Harmonie zu bringen wußte. Nach seiner Rückkehr aus Italien begann eine umfangreiche Thätigkeit. Zuerst schuf er im Jahre 1843 acht sitzende Kolossalstatuen der preußischen Provinzen in Stuck für den weißen Saal des königlichen Schlosses, im Jahre 1845 die Marmorstatue König Friedrich Wilhelms III. für Stettin, und dann nahm er das Denkmal desselben Königs für den Berliner Tiergarten in Angriff, welches 1849 aufgestellt wurde. In der Charakteristik des Königs ist die Schlichtheit, Anspruchslosigkeit und die fromme Demut seines Wesens auf das glücklichste getroffen. Aber mehr als die Statue selbst fesselt der köstliche Fries, der um den cylindrischen Sockel geschlungen ist. Er bezeichnet nicht blos den Höhepunkt im Schaffen des Meisters, sondern er darf als eine der vollkommensten bildnerischen Schöpfungen unseres Jahrhunderts gelten. In rhythmisch verschlungenen Gruppen von höchstem Adel der Form und von anmutigster Bewegung, voll tiefer Empfindung und voll rührender Innigkeit schildert er das Leben der Menschen im Genuß der freien Natur, um dadurch den Dank von Alt und Jung, von Greis, Mann, Frau und Kind dem königlichen Schöpfer des herrlichen Parks auszudrücken. Dieser Fries errang dem Meister eine Popularität, die ihren Abglanz noch auf die Schöpfungen seiner letzten Jahre warf, in denen sich bereits die abnehmende Kraft des Alters bemerkbar machte.

Die Zahl der Denkmäler, die er in den fünfziger und sechziger Jahren geschaffen, ist sehr groß. Wir nennen die Gruppe der Viktoria, welche dem Sieger den Kranz reicht, für die Berliner Schloßbrücke, die Büste Okens und die Erzstatue Johann Friedrichs des Großmütigen für Jena, die Statue Melanchthons für Bretten in Baden, die Rauchstatue für die Vorhalle des Berliner Museums, das Denkmal Friedrich Wilhelms III. für Kolberg und das Schinkeldenkmal für Berlin, welches in seiner echt plastischen Konzeption, in der Geschlossenheit der Silhouette und in dem begeisterungsvollen Ausdruck des Kopfes zu seinen vollendetsten Arbeiten gehört. Das Höchste aber in der Wucht und Kraft des monumentalen Ausdrucks hat er in der kolossalen Reiterstatue König Wilhelms für die Rheinbrücke in Köln geleistet. Als das Werk 1867 auf der Pariser Weltausstellung erschien, machte es ein so großes Aufsehen, daß ihm selbst ein so wütender Deutschenhasser, wie der jüngst verstorbene Charles Blanc, ein gewisses Maß von Anerkennung nicht versagen konnte, zumal da es die Jury mit der höchsten Auszeichnung, der Ehrenmedaille, gekrönt hatte.

Drake's Thätigkeit auf dem Gebiete der Monumentalbildnerei schloß nicht sehr glücklich mit der kolossalen Bronzestatue für die Siegessäule in Berlin, aber weniger durch seine Schuld, als durch die des Architekten, da Drake seine Figur für eine ungleich höhere und schlankere Säule konzipirt hatte, als sie Strack später zur Ausführung brachte. Drake hatte die höchste Würde erreicht, die in Preußen einem Künstler zu teil werden kann: er war Ritter und Vicekanzler des Ordens pour le mérite. Unter den wenigen Schülern, die in seinem Atelier ihre Ausbildung erhalten haben, sind Keil und Calandrelli die namhaftesten.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. **Die badische Kunstgewerbeausstellung zu Karlsruhe** (1881) hat zu einer Lichtdruckpublikation Veranlassung gegeben, von welcher die erste Lieferung bei H. Keller in Frankfurt erschienen ist. Dieselbe enthält fünf Tafeln in kl. Folio mit folgenden Darstellungen: Deutsch-Renaissance-Zimmer, entworfen von C. Hammer; Mariaschrein, französische Elfenbeinarbeit aus dem 15. Jahrhundert; Rokoko-Monstranz aus dem Münster zu Villingen nebst einem Detailblatt dazu; gewirkter Teppich, deutsche Arbeit vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Erläuterungen zu den Tafeln, von Dr. Marc Rosenberg verfaßt, sind sehr zweckdienlich, hätten aber aus praktischen Gründen besser auf einem besonderen Bogen Platz gefunden als auf den dünnen losen Schutzblättern, die zwischen den Tafeln eingelegt sind. Nähere Besprechung behalten wir uns vor, sobald das Ganze vollständig ist.

Konkurrenzen.

B. F. **Zur Konkurrenz für das deutsche Reichstagsgebäude.** Das Ereignis des Tages für unsere Architekten ist die bevorstehende Konkurrenz für die Entwürfe zu dem neuen Reichstagsgebäude. Die Beschickung derselben scheint eine überaus starke zu werden: die schon bekannten Namen wollen sich in ihrem Glanze zeigen, und die noch unbekannten Künstler hoffen hier schnell berühmt zu werden. Es ist schon mannigfach darauf hingewiesen worden, daß bis jetzt recht peinliche Fehler gemacht worden sind; man kennt ja den Unstern, der über den architektonischen Unternehmungen des preußischen Fiskus, resp. des deutschen Reiches, in den letzten Jahrzehnten gewaltet hat (Generalstabsgebäude, Artillerie- und Ingenieurschule, Siegessäule, Nationalmuseum 2c. 2c.). Die Zusammensetzung der Kommission läßt nur die Hoffnung auf eine möglichst *passive* Haltung derselben noch übrig; auch die Form der Konkurrenz verspricht nicht den erwünschten Erfolg: die Arbeit, sich aus den *Hunderten* — denn so viele werden sich ganz sicher einstellen — von Plänen herauszufinden, ist eine so kolossale, daß keine Garantie dafür geboten wird, die Wahl werde das Rechte treffen. Schon die ungewöhnlich vielen und hohen Preise (zehn, zusammen im Betrage von 75000 Mk.) werden ihre Anziehungskraft äußern; daß das Thema an sich schon für einen deutschen Architekten den denkbar höchsten Reiz bietet, versteht sich von selbst. Das Programm, welches von dem Reichsamte des Innern ausgegeben worden ist, enthält die Bedingungen in dankenswerter Detaillirung. Begleitet wird es von fünf lithographischen Blättern, deren drei die drei Geschosse des gegenwärtig für den Reichstag benutzten Gebäudes, die beiden anderen den Situationsplan des für das neue Reichstagsgebäude in Aussicht genommenen Bauplatzes zur Anschauung bringen. Der letztere kann günstiger nicht wohl gedacht werden. Der östliche Teil des Königsplatzes,

dessen Lage in der Nähe der „Linden", der Wilhelmstraße, der Alsenstraße ꝛc. für das Parlamentshaus trefflich geeignet erscheint, ist in der Weise als Baugrund auserkoren, daß die Westfront des Neubaues mit der Westfront des Palais Raczynski zusammenfällt, die Ostfront aber über die sich hinter dem genannten Palais hinziehende Sommerstraße hinweggeht, so daß, um Raum für die neue Straßenflucht zu gewinnen, acht Grundstücke angekauft und die auf ihnen stehenden Häuser abgerissen werden müssen, was den Bau um Millionen verteuert. Der bekannte Kaufmann Rudolph Herzog allein würde für seine beiden Häuser — darunter seine prachtvolle, von Tietz erbaute Villa — ca. 1½ Million Mark erhalten. Die neue Sommerstraße würde dann, statt in ihrer jetzigen Richtung NNW, genau nach Norden gehen und auf die Spree stoßen. Für den Bau selbst bleibt als Platz ein Rechteck von 136 × 95 m übrig, dessen Längenaxe genau nach Norden orientirt ist. Auf die Einzelheiten des Programms wird bei Besprechung der Pläne zurückzukommen sein, deren Ausstellung im Juli dieses Jahres in Berlin stattfindet, während bis zum 10. Juni mittags die Entwürfe abgeliefert sein müssen. Bei diesen Entwürfen werden folgende Zeichnungen verlangt: 1. Ein Situationsplan im Maßstabe von 1:1000. 2. Die Grundrisse sämtlicher Geschosse im Maßstabe von 1:200. 3. Die beiden Längsansichten und eine Seitenansicht, sowie die zur vollständigen Klarlegung des Entwurfs erforderlichen Durchschnitte im Maßstabe von 1:200. 4. Zwei perspektivische Ansichten des Äußeren, für welche der Austritt vom Brandenburger Thor und der Alsenplatz als Standort zu nehmen sind. — Die Hauptschwierigkeiten liegen im Grundriß; die vielbesprochene Stilfrage kommt erst in zweiter Linie in Betracht; ob aber die Kommission den nicht geringen Schwierigkeiten sich gewachsen zeigen wird, darf man nach den bisher gemachten wenig erfreulichen Erfahrungen bezweifeln; die Volksvertretung in Deutschland ist leider nicht schlechtweg eine Vertretung der idealen, am wenigsten der künstlerischen Interessen unseres Volkes.

Für den besten Entwurf zu einer Sammelmappe hat die Verlagshandlung von J. H. Schorer in Berlin einen Preis von 200 Mark ausgeschrieben. Bezüglich der näheren Bedingungen sei auf die Anzeige im Inseratenteile dieser Nummern verwiesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

⊙ **Das Gemälde von Gabriel Max „Es ist vollbracht!"** ist auf der üblichen Wanderung in Berlin eingetroffen, wo es in dem Kunstsalon von Emil Ph. Meyer & Co. ausgestellt ist, dessen Besitzer sich mit Erfolg bemühen, das Kunstleben Berlins etwas frischer und wechselvoller zu gestalten, als es der Künstlerverein mit seiner permanenten, aber „permanent" langweiligen Ausstellung zu thun vermag. Das Bild des Münchener Künstlers bietet freilich ein mehr pathologisches als künstlerisches Interesse. Die krankhafte Sucht des Malers, barocke Einfälle zu gestalten, scheint bereits in das Stadium der Unheilbarkeit übergegangen zu sein. Wenn man von dem edlen und ausdrucksvollen Haupte des Erlösers absieht, findet man nichts als Sonderbarkeiten und Schrullen: einen verkümmerten Körper, dessen grünlich-gelbe Farbe auf eine Leiche hinweist, die bereits Monate lang im Grabe gelegen hat, eine verfinsterte Sonne, in deren Darstellung die Naivetät bis an die äußerste Grenze getrieben ist, eine Wasserhose an der linken Seite, die in ihrer unverrückbaren Dauerhaftigkeit mehr komisch als erhaben wirkt, und endlich unten am Kreuzesstamm fünf Paar emporgereckter gefalteter Hände mit ein paar schwarzen Ärmeln, deren Besitzer sich die Phantasie des Beschauers ergänzen muß. Auch der vorgeschrittenste Realist, welcher dem ganzen Gebäude der Ästhetik verachtungsvoll den Rücken kehrt, wird diesen abgeschnittenen Händen das Bürgerrecht im Gebiete des Darstellbaren versagen müssen. Die bizarre Anlage der Komposition ist um so bedauerlicher, als sich in der Zeichnung größere Sicherheit und Festigkeit — die Hände erinnern sogar an Leibl — bemerkbar macht. — Kurz vorher waren sechs Gemälde von Munkacsy ausgestellt, dieselben, welche bereits in Wien zu sehen waren. Sie sind sämtlich in einem Jahre (1881) gemalt, außerordentlich blumig im Kolorit, aber doch mit einer Flüchtigkeit hingefegt, daß jede Form unter dem farbigen Schein verloren gegangen ist.

Vermischte Nachrichten.

Sn. **Das amerikanische archäologische Institut**, 1879 gegründet, mit dem Sitze in Boston, hat bereits eine lebhafte und erfolgreiche Thätigkeit entwickelt. Die erste Unternehmung desselben galt der Erforschung der beiden altmexikanischen Kulturstätten bei Cholula und Mitla; an dem erstgenannten Orte war es die große Pyramide, an dem letztgenannten waren es die Überreste von inkrustirten Gebäuden, mit deren Studium sich der Altertumsforscher Bandelier im Auftrage der Gesellschaft befaßte. Wichtiger und interessanter sind die Ergebnisse der Expedition, welche 1881 unter Führung des Archäologen Clarke nach Assos in Kleinasien unternommen wurde, wo bekanntlich schon 1838 Fragmente altertümlicher Reliefs (jetzt im Louvre) gefunden wurden. Die von den Amerikanern mit thatkräftiger Unterstützung Humanns unternommenen Erdarbeiten haben den dorischen Tempel, dem jene Reliefs angehörten, völlig freigelegt, so daß ein genauer, die Angaben Texiers berichtigender Grundriß des Bauwerks aufgenommen werden konnte. Nachdem sodann die Trümmer von Säulen und Gebälkteilen geordnet und sorgfältig vermessen waren, konnte ein vollständiges Bild vom Aufbau des Tempels gewonnen werden, der sich als ein Peripteros darstellt, ähnlich dem sogen. Theseion in Athen. Zu den siebzehn im Louvre befindlichen Stücken mit Reliefs sind noch weitere sieben von zum Teil ziemlich großen Dimensionen aufgefunden, darunter eine vollständig erhaltene Metope mit zwei Figuren, ferner ein etwa vier Fuß langer Block von dem Epistyl mit der Figur eines Bogenschützen, der seinen Pfeil auf einen Kentauren abschießt, während hinter ihm ein Gefährte mit einem Trinkgefäße naht. Den Rest bilden liegende Sphinxfiguren, Torsen und Köpfe. Außerdem sind eine Anzahl von Inschriften, ein hübsches Mosaikbodenfragment und verschiedene kleinere Fundstücke, darunter ein griechisches Flüssigkeitsmaß in Marmor, zu Tage gefördert. Sodann hat man den Anfang mit der Ausgrabung der Trümmerreste der Akropolis gemacht, und ist dabei bereits auf die Spuren einer Wasserleitung, eines Gymnasions, eines Theaters, ferner auf Befestigungsmauern, auf eine Gräberstraße und auf die Reste einer ehemals über das vorbeifließende Gewässer gespannten steinernen Brücke gestoßen. Die Freilegung dieser baulichen Reste ist der nächsten Kampagne vorbehalten. Eine Übersichtskarte über das Ausgrabungsfeld, die alte Stadt und ihre Umgebung, im Maßstabe von 1:1200 ist von dem Geographen der Expedition, Namens Bacon, entworfen und soll demnächst publizirt werden.

Aus Frankfurt a. M. schreibt man der Köln. Zeitg.: „Unter Führung des Herrn Bauinspektor Rügener besichtigten am 25. März zahlreiche Mitglieder des technischen Vereins sowie einige fremde Architekten und Bildhauer die hiesige Leonhardskirche, deren Restauration jetzt glücklich zu Ende geführt ist. Diese am Mainufer gelegene Kirche zählt zu den ältesten Baudenkmalen Frankfurts. Auf einem Grundstücke, das zu diesem Zwecke der Stadt vom Reiche geschenkt worden, wurde sie um 1219 im romanischen Stile erbaut. Dreischiffig, mit rundem Chor und an den Langseiten mit zwei Reihen Fenster übereinander, war sie in ihrer ursprünglichen Anlage vielleicht eine Basilika; wenigstens glaubt Herr Rügener aus einigen darauf hindeutenden Maßverhältnissen und noch vorhandenen Gesimssteinen dies schließen zu können. Im 14. Jahrhundert aber wurde sie im gotischen Stile umgebaut und wesentlich vergrößert. Eine Ausdehnung in die Länge war aber wegen des damals noch stehenden, unmittelbar an die Hauptfronte anstoßenden Leonhardsthores nicht möglich, und auch nach der Mainseite boten sich Schwierigkeiten, wenn man den an dieser Seite angebauten Umgang beibehalten wollte. So war also nur das Anfügen eines neuen Seitenschiffes an der Landseite und die Anordnung von zwei kleinen Kapellchen zu beiden Seiten des Chores thunlich. Die schweren, nach innen konstruirten

Strebepfeiler der romanischen Anlage, ebenso ein sehr schönes romanisches Portal, das noch sehr gut erhalten, fielen so in das Innere der neugebauten Kirche, die durch diese eigentümliche einseitige Vergrößerung im Grundrisse, abgesehen von den Chorkapellen, fast quadratische Verhältnisse annahm. Trotzdem muß man zugestehen, daß der damalige Umbau mit vielem Geschick und Verständnis ausgeführt wurde. Das Hauptschiff mit den beiden Seitenschiffen, die von jenem durch einfache, achtflächige, aber schlanke und wohlproportionirte Säulen mit Spitzbogen in schöner Führung getrennt sind, und das ebenfalls gotisch neugebaute Chor machen einen durchaus harmonischen Eindruck. Spätere Zeit fügte dann an der Landseite eine weitere, die sogenannte Holzhausensche Kapelle hinzu. Außerordentlich merkwürdig ist in dieser ein hängendes Gewölbe, das in seiner zierlichen Rippenkonstruktion, auf vier Eckkonsolen ruhend, nach der Mitte zu sich in einem Punkte vereinigende, abwärts geneigte Bogen zeigt, von welchen man nicht begreift, wie sie sich tragen können, wenn man nicht annehmen will, daß sie im Innern durch Eisenstangen gehalten werden und in Wirklichkeit ihren Halt in dem höhern und vollkommen ausgemauerten Deckengewölbe finden, ein architektonisches Kunststück, das in der spätgotischen Zeit entstanden sein mag. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde die Kirche dem Gottesdienste entzogen und als Magazin benutzt, bis sie 1807 ihrer Bestimmung wieder zurückgegeben wurde. In diese Zeit mag auch die unverständige Übertünchung der Wände gefallen sein, wodurch die, wenn auch nicht gerade sehr wertvollen, immerhin aber kunstgeschichtlich interessanten Wandmalereien verloren gingen. Bei den jetzt beendeten Restaurationsarbeiten fand sich nämlich, daß die ganze Kirche ausgemalt gewesen, die Gewölbefelder mit Ornamenten und die Abschlußmauer über dem Bogen des Hauptchores sowie die Wandflächen im Chore selbst mit bildlichen Darstellungen. Die aufgedeckten Ornamentzeichnungen sind aufs sorgsamste abgepaust und jetzt durch Wiederholung derselben erneuert worden. Die bildlichen Darstellungen dagegen sind so sehr verblaßt und durch Mörtelabbröckelung verdorben, daß die Linienführung stellenweise ganz verloren gegangen ist. Im Chore erkennt man indessen doch noch einen Stammbaum Mariä, eine Dreifaltigkeit, eine Verkündigung, ein Schweißtuch Veronika's und eine Kreuzigung mit Johannes und Maria; auf der Abschlußmauer über dem Chore, an einer Stelle also, wo ein gleiches Motiv in gotischen Kirchen bekanntlich häufig wiederkehrt: ein jüngstes Gericht, Gott Vater mit Maria und Johannes. Herrn Cornill, dem Konservator des städtischen historischen Museums, ist es gelungen, die Verwandtschaft der Kreuzigung im Chore und des jüngsten Gerichtes an der Abschlußwand mit Holzschnitten derselben Darstellungen von Albrecht Dürer nachzuweisen, eine Verwandtschaft, die, abgesehen von einigen durch die örtlichen Verhältnisse gebotenen Verschiebungen in der Komposition, sich bis auf einzelne Motive in der Führung der Gewandfalten verfolgen läßt. Es gewinnt hierdurch die Annahme Raum, daß jene figürlichen Darstellungen von einem Meister zweiten Ranges, etwa im Anfange des 16. Jahrhunderts verfertigt worden sind".

*** **In den kürzlich in Berlin abgehaltenen Sitzungen der Centraldirektion des deutschen archäologischen Instituts** wurden Mittel bewilligt für die Serienwerke des Instituts, die etruskischen Urnen und Spiegel, die Terrakotten, die Sarkophage und die attischen Karten. Es wurde ferner beschlossen, den Architekten Dörpfeld, welcher an den Ausgrabungen in Olympia teil genommen hat, für das Institut in Athen zu gewinnen. Zum Schluß wurden die Reisestipendien verteilt, zu welchen diesmal eine große Anzahl von Bewerbungen eingelaufen waren. Ein junger Gelehrter erhielt es zum zweitenmale: Dr. Puchstein, der jetzt in Kairo verweilt und die Aufgabe verfolgt, die Gebiete zu durchforschen, in denen griechische und ägyptische Kunst sich einander berühren. Ferner wurden die Doktoren Fabricius, Wissowa, Dürr zu Stipendiaten des Instituts gewählt. Das Stipendium für christliche Archäologie wurde dem Licentiaten Nikolaus Müller verliehen.

*** **Der Maler Christian Wilberg in Berlin** malt für die hygienische Ausstellung, welche im Mai eröffnet werden wird, zwei Dioramen, die das Innere der Caracallathermen in Rom den Besuchern der Ausstellung vor Augen führen sollen.

*** **Der Bildhauer Heinrich Hoffmeister in Berlin** hat für die Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses, in welcher 32 Büsten brandenburgisch-preußischer Feldherren zur Aufstellung kommen sollen, die des Grafen Wrangel vollendet.

Vom Kunstmarkt.

⊙ **Die letzte Gemäldeauktion bei Rudolph Lepke in Berlin** erregte ein ungewöhnliches Interesse, da sich unter der nur kleinen Zahl von 15 Bildern aus dem Besitze eines auswärtigen Kunstfreundes das Meisterwerk eines italienischen Malers befand, welches auf der Pariser Weltausstellung von 1878 großes Aufsehen hervorgerufen hat. Es war F. P. Michettis Prima vera (Mädchen und Kinder an der japanischen Küste im Frühlingssonnenschein spielend). Im 13. Jahrgang der „Kunstchronik" (Nr. 48, S. 764) haben wir das köstliche, durch und durch originelle Werk ausführlich geschildert. In der Auktion erreichte es nur den geringen Preis von 6470 Mk. Einen höheren erzielte eine Nillandschaft von Eduard Hildebrandt mit 9000 Mk., freilich eins der besten Bilder dieses Meisters, dessen Gemälde sonst auf den letzten Auktionen ziemlich niedrig weggegangen sind. Es ruht auf diesem Bilde ein selbst bei Hildebrandt ungewöhnlicher Zauber des Lichts. Während die eben untergegangene Sonne den Horizont blutrot färbt, fallen auf das Wasser des Nils, welches durch eine Herde hindurchschwimmender Büffel gefurcht wird, goldene und bläuliche Reflexe von magischer Pracht. Eine schöne Marine desselben Künstlers „Aufbruch zum Fischfang" wurde mit 8100 Mk. bezahlt. Eine Landschaft von Oswald Achenbach „Der Palast der Königin Johanna bei Neapel" ging mit 4500 Mk., ein figurenreiches „Italienisches Volksfest" von Alois Schönn mit 6130 Mk. fort. Eine Aquarelle von Menzel „Im Coupé zweiter Klasse" wurde mit 2450 Mk. bezahlt. Das Gesamtergebnis der Auktion belief sich auf 52110 Mk.

Kupferstichauktion von R. von Zahn in Dresden. Am 10. Mai kommt in Dresden die Beresoffsche Sammlung unter den Hammer. Der mit großer Sorgfalt verfaßte Katalog zählt zwar nur 733 Nummern, enthält aber eine große Menge von Seltenheiten und kostbaren Blättern, die der in Moskau verstorbene Besitzer mit feinem Sinn und sicherem Verständnis zusammengebracht hatte. Bemerkenswert sind besonders eine Reihe von Incunabeln des deutschen Holzschnittes und Kupferstichs aus dem 15. Jahrhundert, ferner 13 Schrotblätter. Dann die beiden höchst seltenen Clairobscurs vom Meister mit den Pilgerstäben, das Hauptblatt von Bocholt, der heil. Georg, im ersten Abdruck, endlich die vier Blätter von Herkules Zeghers, die bekanntlich zu den seltesten Kostbarkeiten zählen. Die größte Überraschung aber bereitet uns van Dyck mit zehn seiner Originalradirungen zur Ikonographie in ersten Abdrücken vor aller Schrift, vor weiteren Arbeiten und vor den Borduren. Die Liebhaberei des ehemaligen Besitzers der Sammlung hatte sich vorzugsweise den deutschen Malerradirern des 15. und 16. Jahrhunderts zugewandt; indes finden sich auch viele treffliche Blätter der italienischen und holländischen Schule verzeichnet. Es muß noch hervorgehoben werden, daß die Erhaltung der Blätter mit dem Kunstwert derselben gleichen Schritt hält.

Auktion Pickert. Die zweite Abteilung der Pickertschen Kunst- und Antiquitätensammlung kommt mit 2200 Nummern am 15. Mai bei J. M. Heberle in Köln zur Versteigerung. Kataloge werden Ende dieses Monats ausgegeben.

□ **Wiener Kunstauktion.** Bei der vom Kunsthändler F. Schwarz im Österreichischen Kunstverein am 27. und 28. März abgehaltenen Versteigerung wurden mehrere interessante Gemälde verkauft, welche zum Teil der älteren Wiener Schule angehören. Wir heben unter den verkauften Bildern überhaupt hervor: A. Calame's „Reichenbachfall", verkauft um 5000 Fl., F. Waldmüllers sogen. „Christbescherung" um 4200 Fl. (NB. dieses Gemälde, welches in unzweideutiger

Weise ein Nikolausfest, wie es an vielen Orten, besonders in Wien zu Anfang Dezember gebräuchlich ist, darstellt, erfreut sich seit Jahren im Kunsthandel des unrichtigen Namens „Christbescherung"; Waldmüller hat auch eine wirkliche Christbescherung gemalt, diese aber ist nicht identisch mit dem unlängst versteigerten Bilde), Escosura's „Duell" um 756 Fl., Conti's „Soldat" um 535 Fl., Gauermanns „Rehe" um 415 Fl., desselben „Kuh und Ziege" um 366 Fl., Hansch's „Wildbach" um 330 Fl., R. Alts „Gotischer Brunnen in Kuttenberg" um 206 Fl., Ranftls „Treuer Wächter" um 200 Fl., A. Dallingers „Pferde vor einem Hause" um 200 Fl., A. Dallingers „Ruhende Kühe" um 221 Fl.

Zeitschriften.

The Academy. No. 517—519.
Proposed excavations in the Egyptian Delta. — The Society of British Artists, von C. Monkhouse. — Egyptian jottings, von A. B. Edwards. — The so-called Venus of Melos, von Th. Davidson. — Archaeological noteson the terra d'Otranto, von Fr. Lenormant.

L'Art. No. 380 u. 381.
La céramique des anciens et ses caractères généraux au point de vue technique, von Fr. Lenormant. — Au musée national de Naples, von A. Weber. (Mit Abbild.) — Aligny et le paysage historique, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Jacques Androuet du Cerceau, ses séjours et ses travaux dans l'Orléanais, von J. Loiseleur. (Mit Abbild.) —

Journal des Beaux-Arts. No. 6 u. 7.
L'exposition néerlandaise à Bruxelles, von E. Verhaeren. — Deux nouveaux bas-reliefs de Bonnassieux, von H. Jouin. — Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. III. Bd. 2. Heft.
Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen, II: Bildwerke des Andrea del Verrocchio, von W. Bode. — Dürers „Antikische Art", von H. Thode. — Norditalienische Centralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts, von R. Dohme. — Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts, von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Das Kupferstich- und Holzschnittwerk des Hans Sebald Beham I: Das Kupferstichwerk, von W. v. Seidlitz. — Zu Raffael, von H. Grimm.

Deutsche Bauzeitung. No. 24—27.
Die Renovation des Rothschen Hauses in Schweinfurt, von J. Lieblein. (Mit Abbild.) — Die Architektur des neuen Italiens I: Florenz.

The Portfolio. No. 148.
„*A winter evening*" etched by F. Scolombe. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire, IV: Fountains, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Sandro Botticelli, von Julia Cartwright. — Mr. F. Dipksee's illustrations of „Evangeline". (Mit Abbild.) — „*Knitting*", etched by L. J. Steele, from a drawing by Mrs. Allingham. (Mit Abbild.) — Notes on ornament, IV: Renaissance types; principles of application, von H. H. Statham. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. No. 298.
Les dessins de la collection His de la Salle, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Artistes contemporains: Louis Knaus, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Une rivalité d'artistes au XVIe siècle: Michel-Ange et Raphael à la cour de Rome, von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Sonetti d'arte, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — L'ancien hôtel de ville de Paris, von H. Havard. (Mit Abbild.) — Un tableau disparu d'Henri Regnault. (Mit Abbild.) — Quatrième exposition de la Société d'Aquarellistes français, von A. Baignères. (Mit Abbild.)

Inserate.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Geschichte der Kunst im Alterthum.

Von **Georges Perrot** und **Charles Chipiez.**

Autorisirte deutsche Ausgabe.

Aegypten.

Mit circa 600 Abbildungen im Text, 4 farbigen und 15 schwarzen Tafeln.

Bearbeitet von **Dr. Richard Pietschmann.**

Mit einem Vorwort von **Georg Ebers.**

In ungefähr 20 Lieferungen à 1 M. 50 Pf.

Erste Lieferung.

Ein für die Kunstgeschichte und Alterthumswissenschaft epochemachendes Werk wird hier dem deutschen Publikum in vorzüglicher Bearbeitung zugeführt. Georg Ebers sagt von demselben am Schluss seines einleitenden Vorworts: es werde in der Bücherei jeder Familie, in der man die Kunst hochhält, nicht weniger gut am Platze sein als in der Bibliothek des Gelehrten.

Die erste Lieferung liegt in allen Buchhandlungen vor; ein ausführlicher Prospect mit Illustrationsproben ist daselbst gratis zu haben.

Kunst-Auktion zu Dresden

den 10. Mai 1882 und folgende Tage

der vorzüglichen

Kupferstich-Sammlung

des

Herrn **P. Beresoff** in Moskau.

Der Katalog dieser nur ausgewählt schöne Blätter enthaltenden Sammlung wird jedem Besteller **direkt franko** übersendet.

R. v. Zahn, Buch- und Kunsthandlung
R. v. Zahn & Emil Jaensch.
Dresden, Schlossstr. 22.

Kunst-Sammlung Pickert in Nürnberg.

Versteigerung der 2. Abteilung der Kunst-Sammlung des Königl. Bayer. Hof-Antiquars Herrn

A. Pickert in Nürnberg

den **15. bis 23. Mai 1882** durch den Unterzeichneten in Köln. Diese Abteilung enthält in 2161 Nummern: **Kunst-Töpfereien, Glas, Elfenbein, Emaillen, Dosen, Arbeiten in Metall, Holz, Stein, Waffen, Möbel, Geräte, textile Arbeiten, Gemälde etc.**

Illustrirte Kataloge sind zu haben. (1)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Kunstauktionen von Friedrich Müller & Co.

Amsterdam.

2. bis 4. Mai 1882:

1. Die Doubletten des Kupferstich-Cabinets von Amsterdam, wobei die fast completten Werke von Dürer und Rembrandt, letztere in ersten Zuständen, beide in schönster Erhaltung.
2. Alte Handzeichnungen, Sammlung des Herrn J. M. Vreeswyk.
3. Kupferstiche und Radirungen, Sammlung Vreeswyk, worunter das complette Werk des Corn. Visscher und des W. J. Delff, in ausserordentlich schönen Abdrücken, einige unbeschrieben. (4)

Der Katalog steht auf Verlangen zur Verfügung.

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

M. Matins

Staffiermaler

als

Maler, Vergolder, Versilberer, Bronzierer, Lackierer u. Tapezierer.

Praktisches Hand- und Hilfsbuch

enthaltend

die Beschreibung aller bei der Staffiermalerei vorkommenden Arbeiten und Methoden, die Fabrikation, Benennung und Prüfung der Farbenkörper und Flüssigkeiten, Zusammensetzung und Bereitung der Farben für die verschiedenartigsten Anstriche und Nachahmungen; ferner die Vergoldung, Versilberung und Bronzierung auf Holz, Gips, Eisen, Stein 2c., die Fabrikation aller Arten Lackfirnisse und ihre Anwendung, die allgemeinen Grundsätze bei Wahl der Farben von Möbel, Gemälden, Tapeten 2c., sowie endlich das Tapezieren.

Dritte Auflage
in vollständiger Neubearbeitung

herausgegeben von

R. Tormin.

1882. gr. 8. Geh. 6 Mark.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Berliner Kunst-Auktion
von
Amsler & Ruthardt.

Am 15. *Mai u. f. Tage* versteigern wir die bedeutenden

Kupferstichsammlungen

des Herrn

E. F. OPPERMANN

und eines anderen

Berliner Kunstfreundes.

Dieselben enthalten in fast 4000 Nummern reiche Werke und früheste Drucke eines *Berghem, Breenberg, Dusart, Van Dyck, Everdingen, Ostade, Potter, Rembrandt, Rubens, Ruisdael, Sachtleven, Waterloo,* — *Beham, Burgkmair, Dürer, Grien, Hirschvogel, Lautensack, Schäuffelein, Schongauer.* — *Boissieu, Edelinck, Gellée, Nanteuil, Schmidt, Strange, Wille* — prächtige Renaissance-Gefässe eines *Brosamer, Flint, Jamitzer, Solis, Wechter u. Zan* — zahlreiche Porträtstiche und graziöse Darstellungen des XVIII. Jahrh. — *Prachtblätter* des Grabstichels unseres Jahrh. — schliesslich eine vorzüglich gehaltene Handbibliothek. (2)

Der illustrirte Katalog ist durch alle Buch- und Kunsthandlungen zum Preise von M. 2. — zu beziehen oder gegen Einsendung von Briefmarken direct und franco von

Amsler & Ruthardt,
29a Behrenstrasse, Berlin W.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

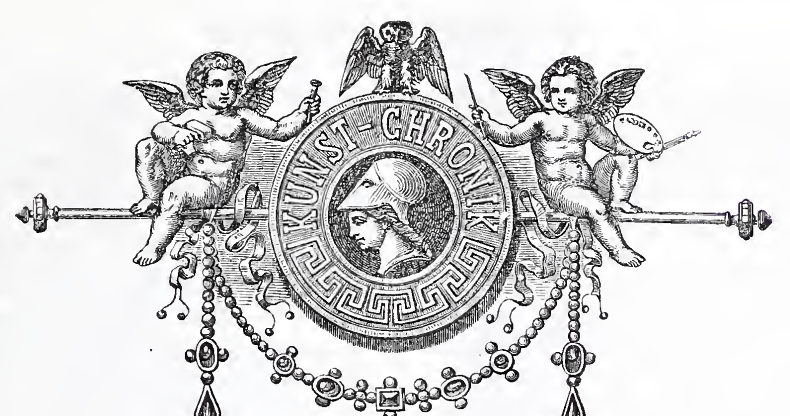
4. Mai

Nr. 29.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Römische Ausgrabungen.

C. v. F. Die Freilegung des Pantheon ist durch die in den letzten Wochen erfolgte Abtragung des Palazzo Vettori-Bianchi an der Ecke der Piazza della Minerva und der Via della Palombella nunmehr beendet und damit ein Wunsch, der die Freunde der antiken Welt seit Jahrhunderten bewegte, endlich erfüllt. Schon Pomponius Laetus, das berühmte Haupt der römischen Akademie zur Zeit Pius' II. und Alexanders VI., hatte denselben ausgesprochen, Papst Alexander VII. Chigi dessen Verwirklichung in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts begonnen, indem er die Anbauten der Ostseite des Portikus demolirte, ein Unternehmen, das sodann unter Pius IX. im Jahre 1853 bis an den Palazzo Vettori-Bianchi fortgeführt wurde und im Jahre 1875 durch die Verbreiterung der Via della Rotonda seinen vorläufigen Abschluß fand. Trotzdem blieben ungefähr zwei Dritteile des Umfangs der Rotunde durch die Häuser der Via della Minerva und della Palombella verbaut. Es ist das Verdienst des gegenwärtigen Unterrichtsministers, Professors Guido Bacelli, die Durchführung des Unternehmens auf Staatskosten geplant und es nun auch realisirt zu haben. Die Abtragung des sogenannten „Forno della Palombella" in der gleichnamigen Straße begann im Juli v. J. und die des Pal. Bianchi, der im November um die Summe von 415 000 Lire angekauft worden, war Ende Januar l. J. schon beendet. Während dieses Zeitraumes wurden Häuser in einer Frontlänge von 133 m abgebrochen, 1300 qm Grundfläche geräumt und annähernd ebensoviel Wandfläche des Pantheon freigelegt — eine Thätigkeit, wie wir sie bisher bei wenigen Restaurationen in Rom zu bewundern Gelegenheit fanden. Zugleich wurden von Seiten des Munizipiums die Arbeiten zur Erweiterung der Piazza della Rotonda vor dem Pantheon aufgenommen, indem mit der Abtragung der in dieselbe hineinragenden Häusergruppe an der Ostseite begonnen und die Wegräumung der Gebäude zwischen Piazza della Rotonda und della Maddalena beschlossen wurde, so daß nun infolge der Verlängerung des Platzes vor dem Pantheon um das Doppelte ein richtiger Standpunkt für den Überblick desselben wird gewonnen werden.

Die Ausbeute für die archäologische Kenntnis der Thermenanlage, deren Hauptsaal der bisherigen Annahme zufolge die Rotonda bildete, wird sich erst nach Vollendung der Ausgrabungen auf dem Boden des Pal. Bianchi überblicken lassen; doch ist schon durch die bisherigen Arbeiten der 48 m lange, 20 m breite Saal des Caldariums mit seinem gegen das Pantheon gekehrten halbrunden Laconicum (Dampfbad), der von der Via della Palombella mittendurch geschnitten wird, aufgedeckt worden, und die aufgefundenen Überreste an Säulen, Architraven, Friesen, Simsstücken, Deckenkassetten, Bodenplatten u. s. f. ermöglichen eine Restauration bis ins Detail. Das Gewölbe war von acht kanellirten Pavonazettosäulen von etwa 1 m Durchmesser mit korinthischen Kapitälen getragen. Der Fries des an den Wänden herumlaufenden Gebälkes, von dem circa 12 m Länge aufgefunden sind, ist ein Beispiel höchster dekorativer Pracht, der Fußboden ist mit Marmorplatten verschiedener Farbe ausgelegt und

in dem Mittelpunkte der halbrunden Apsis fand sich der mächtige Unterbau für eine Kolossalstatue. Es ist die Wiederherstellung wenigstens eines Teiles dieses Saals als Musterbild für die Architektur der Augusteischen Epoche beabsichtigt, und nach dem Aufgefundenen ist es kein Zweifel, daß er sich der Nachbarschaft des Pantheons würdig erweisen wird.

Auch ein zweites, wenngleich weniger ausgedehntes Unternehmen geht in den nächsten Wochen seiner Vollendung entgegen. Bisher war der Überblick der Ausgrabungen am Forum durch den Straßendamm, der von Sta. Maria Liberatrice nach San Lorenzo in Miranda hinüberführt, gehemmt. Regierung und Munizipium sind nun übereingekommen, den Damm abzutragen und an seiner Stelle eine eiserne Brücke auf gemeinsame Kosten herzustellen. Die Arbeiten unter Leitung Rod. Lanciani's, des verdienstvollen Sekretärs der städtischen archäologischen Kommission, anfangs Februar begonnen, versprechen außer etwa der Aufdeckung von Überresten des Triumphbogens des Fabius wenig Ausbeute, doch wird nunmehr der ganze Zug der Via Sacra von ihrem Beginn am Colosseum bis zu ihrem Ausgang am Kapitol freigelegt werden und die Wirkung des Forums dadurch nicht wenig gewinnen.

Die Ausgrabungen, welche im Gefolge der neuen Straßenanlagen auf dem Esquilin und Viminal vorgenommen werden, haben in letzter Zeit auch zwei bemerkenswerte Funde ergeben. Der eine, von Via Venezia auf dem Nordabhang des Viminals, ist eine Hebe, welche im Begriffe ist, aus einem Gefäße in ihrer Rechten eine Schale in ihrer Linken mit Ambrosia zu füllen. Der Kopf der Statue ist bisher nicht aufgefunden. Die vortreffliche Behandlung der durchscheinenden Gewänder, welche die feinen Formen bis ins Detail erkennen läßt, kennzeichnet sie als ein Werk der späteren römischen Kunst. Der zweite Fund, von Piazza Vittore Emanuele auf dem Esquilin, ist die Statue eines gallischen Gefangenen, wohlerhalten, doch von geringerer Arbeit und aus noch späterer Epoche stammend.

Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach.*)

III.

Schon am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn sehen wir bei Feuerbach den Drang nach großen und bewegten Gestaltungen sich äußern. Er erfüllt ihn wie die Sehnsucht nach einem nie erreichbaren und deshalb nur um so leidenschaftlicher angestrebten Ziel. In der römischen Atmosphäre brach bei aller Weichheit der Stimmungen, und obwohl die meisten der damaligen Werke Feuerbachs einen vorwiegend lyrischen Charakter tragen, die alte Liebe zu Historienbildern von mächtigen Dimensionen und heroischem Inhalt aufs neue mit unwiderstehlicher Gewalt hervor. Die „Amazonenschlacht“ und das „Gastmahl des Platon“ entstanden. Erstere entwickelte sich aus einer schon im Jahre 1857 entworfenen Skizze. Den größeren Entwurf in Kohle von 1860 beschreibt der Künstler (S. 98) sehr schön mit folgenden Worten: „Ein abendlicher Horizont, Campagna, Meer, wolkiger Himmel; ein wildes Plänkeln, Streiten, Stürzen; entfesselte Leidenschaft, die gebändigt wird durch vollendete Farbe und wo ich streben will, die plastische Formenschönheit in den verschiedensten Stellungen auszudrücken“. Während Feuerbach an der Ausführung des Entwurfes arbeitete, kam sein Gönner Graf Schack (1866) nach Rom, und der Künstler drückte ihm den Wunsch aus, das Werk für ihn malen zu dürfen. Wir haben über den bedeutungsvollen Konflikt, der sich daraus entspann, und von dem unser Autor (S. 89) in kurzen, aber charakteristischen Worten Zeugnis ablegt, unlängst ausführlichen Bericht erhalten in dem vor einigen Monaten angezeigten Buche Schacks: „Meine Gemäldesammlung“. Der Verfasser erzählt, S. 108 ff.: „Ich konnte nach diesem Entwurf (der Amazonenschlacht), so viel Schönes er auch im Einzelnen enthielt, nicht glauben, derartige große bewegte Kompositionen seien das ihm durch sein Talent angewiesene Feld .... Es war meine Meinung, Feuerbach sei bisher die ihm von seiner Natur vorgeschriebene Bahn gewandelt, und er werde sich verirren, wenn er seine Kraft an einem figurenreichen Schlachtgemälde oder einem Titanensturze (schon damals beschäftigte ihn die Idee eines solchen) versuchte. Ich lehnte daher die Bestellung der Amazonenschlacht ab und teilte ihm meine Gründe dafür mit, die zwar wenig Eingang bei ihm fanden, aber doch den Erfolg hatten, daß er einstweilen in sein früheres Geleise zurückkehrte“. — Man weiß, daß diese Rückkehr nur von kurzer Dauer war: die Amazonenschlacht, das Gastmahl, dann auch das Urteil des Paris wurden wieder aufgenommen und mit der Berufung nach Wien, welcher Feuerbach zu Anfang des Sommers 1873 folgte, schienen sich ihm die verlockendsten Aussichten zu öffnen auf ein im Großen zu bethätigendes monumentales Schaffen. Die Enttäuschung mußte nur allzu bald folgen. Es ist auffallend, daß Graf Schack den Mißerfolg des ersten Gastmahls und der Amazonenschlacht nun zum großen Teil dem Publikum und der bösen Kritik in die Schuhe schieben will, während er doch selbst früher von der Ausführung dieser Bilder in großen Dimensionen abgeraten und ihren Ankauf abgelehnt hatte! Mir scheint, es ist hier — einzelne Übertreibungen abge-

*) Im II. Artikel, Sp. 430, Z. 11 v. u. ist: „ausgeprägt“ (statt: eingeprägt) zu lesen.

rechnet — nur eine öffentliche Ratifikation des Urteils vollzogen worden, welches er selbst, Feuerbachs begeisterter Verehrer, Jahre vorher über ihn privatim abgegeben hatte. Und was vollends den „Titanensturz" betrifft, so hat weder die öffentliche Meinung noch irgend eine Behörde wegen des Fiasco's dieser Schöpfung irgend welchen Vorwurf verdient: die Schuld trifft einzig und allein den Künstler.

Ich will bei dieser Gelegenheit einen Punkt ins Klare bringen, über den viel Müßiges und Unrichtiges verbreitet worden ist, und den auch das vorliegende Buch nicht in erwünschter Weise beleuchtet: nämlich die Bestellung des malerischen Schmuckes für die Decke der Aula der Wiener Akademiegebäudes. Feuerbach hat hierfür ein ovales Mittelbild mit dem „Titanensturz" und acht Nebenfelder, zwei größere und sechs kleinere, mit Einzelgestalten und Gruppen aus der hellenischen Mythologie, projektirt. Man liest nun wiederholt, so z. B. auch auf S. 180 in den Anmerkungen zu unserem Buche, daß ein Teil dieser Bilder, nämlich die Nebenfelder, vom österreichischen Kultusministerium, welches die Bestellung des Ganzen gemacht, später „abgelehnt", die bereits in Auftrag gegebenen Gemälde nachträglich wieder abbestellt worden seien. Schon bei einer früheren Gelegenheit, aus Anlaß der Feuerbach-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, wurde von uns auf die Unrichtigkeit dieser Auffassung hingewiesen. Da dieselbe sich trotzdem erhalten und an der citirten Stelle des Buches wiederum ihren Ausdruck gefunden hat, so ist es geboten, den Sachverhalt urkundlich festzustellen. Auf meinen Wunsch hat man im k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht die Freundlichkeit gehabt, mich in den Gang der mit Feuerbach seinerzeit über diese Sache gepflogenen Unterhandlungen Einblick nehmen zu lassen, und ich bin in der Lage, aus den Akten folgende Mitteilungen zu machen. Gleich das erste Aktenstück ist von unzweideutiger Klarheit; der damalige Unterrichtsminister Dr. v. Stremayr sagt (Min.-Erlaß v. 4. Dez. 1854) u. a.: „übertrage ich Ew. Wohlgeboren vorläufig die Ausführung der Titanomachie .... Was die Ausführung der übrigen Gemälde" (das sind die Seitenbilder) „betrifft, so werde ich erst nach allerhöchster Entschließung in der Lage sein, eine definitive Entscheidung zu treffen". Feuerbach nahm trotzdem, in der Erwartung dieser Entscheidung, aus Gründen, die er im Buche uns angiebt, die kleinen Bilder in Angriff. Daß er sich aber selbst darüber keineswegs im Unklaren befunden hat, dies geschehe ohne definitiven Auftrag, läßt sich am besten aus einem Briefe ersehen, welchen der Künstler nach Ablieferung der Titanomachie, am 28. Mai 1879, an den Unterrichtsminister schrieb; darin sagt er u. a.: „Es handelt sich nun um die acht Seitenbilder .... ein offizieller Akt dieser gnädigen Entschließung ist mir jedoch bis jetzt nicht zugekommen". Auf einen zweiten Briefe des Künstlers an den Minister, datirt von Venedig den 11. März 1870, resolvirte Dr. v. Stremayr dann am 11. Juni desselben Jahres das Folgende: „Was die Herstellung der übrigen acht Nebenbilder für die Decke des Saales anbelangt, so erlauben mir die finanziellen Verhältnisse nicht, in der nächsten Zeit hierfür einen Kredit in Anspruch zu nehmen, weshalb ich vor der Hand nicht in der Lage bin, Ew. Wohlgeboren in dieser Richtung eine Zusicherung zu geben oder einen bestimmten Auftrag zu erteilen". Ich meine, bündiger kann man sich nicht ausdrücken, und es darf nun wohl erwartet werden, daß das Gerede von einer Zurücknahme früher übernommener Verpflichtungen oder Abbestellung bereits bestellter Bilder endlich einmal verstummen, und daß man sich seitens der Angehörigen Feuerbachs beeilen werde, bei einer zu gewärtigenden zweiten Auflage des Buches diese thatsächlichen Unrichtigkeiten zu beseitigen.

Bekanntlich hat man übrigens in Wien, obwohl der „Titanensturz" die von ihm gehegten Erwartungen leider nicht erfüllte, die vier von dem Künstler hinterlassenen Seitenbilder (Prometheus, Venus, Uranos und Gäa) inzwischen erworben und mit der Ausführung der übrigen vier, zu denen Skizzen von Feuerbach vorliegen, einen seiner talentvollen Schüler, Teutschert, beauftragt. Einen Teil der ziemlich bedeutenden Kosten dieser Arbeiten trägt der Staat, den andern die Akademie, welche ihrem ehemaligen Professor damit an würdiger Stätte das ehrenvollste Denkmal stiftet. Aus den Seitenbildern — vor allem aus der großartigen, hochpoetischen Gestalt der Gäa — leuchtet des Meisters Genius in voller Pracht hervor; es sind Schöpfungen eines durchaus eigenartigen, vornehmen und ernsten Geistes. Die frescoartige Gesamtwirkung wird sicher in stilgerechter Umrahmung einen bedeutenden Eindruck nicht verfehlen. Wie man aber auch schließlich über das Werk im Ganzen urteilen mag: so viel steht jedenfalls fest, daß die österreichischen Behörden und Kunstanstalten sich um seine Vollendung redlich bemüht haben, und daß das auch in Feuerbachs Buch wieder einmal mit der landesüblichen schlechten Laune behandelte Wien schließlich denn doch die einzige Stadt ist, welche sich einer umfassenden Schöpfung monumentaler Malerei großen Stils von Anselm Feuerbachs Hand zu rühmen haben wird.

Carl v. Lützow.

Korrespondenz.

Florenz, im April 1882.

C. v. F. In der äußeren Physiognomie der florentinischen Kunstsammlungen haben in letzter Zeit nicht unbedeutende Veränderungen Platz gegriffen. Die Vereinigung der bisher in den einzelnen Museen zerstreuten antiken Kunstschätze — das Wort im weitesten Sinne genommen — war schon vor längerer Zeit beschlossen und als deren künftiger Aufstellungsort der Palazzo Crocetta auf Piazza Sta. Croce in Aussicht genommen worden. Die Übertragung sowohl der ägyptischen als der etruskischen Altertümer, welche bisher provisorisch in dem ehemaligen Nonnenkloster S. Onofrio in Via Faenza untergebracht waren, ist nun beendet, und die Ausgabe des von Dr. Sciaparelli, dem Konservator des neuen Museums, verfaßten Kataloges, steht bevor. Auch die antiken Inschriften und Skulpturen, Bronzen und Kameen, die bisher in mehreren Sälen und den drei Korridoren des zweiten Stockwerkes der Uffizien verteilt waren, sollen in das neue Museum übertragen werden. Unentschieden ist noch, ob man die aus dem mediceischen Schatze herrührenden Prachtgefäße und Goldschmiedearbeiten, die jetzt in zwei Kabinetten des Pal. Pitti und der Uffizien aufgestellt sind, sowie das Münzkabinet aus letzteren auch nach dem Pal. Crocetta übertragen, oder ob man die ersteren vielmehr dem Bargello einverleiben solle. Die Räumlichkeiten des neuen Museums werden eine Aufstellung dieser Schätze ermöglichen, wodurch manche Unzuträglichkeiten der seitherigen Anordnung — wir erinnern nur an die höchst ungünstige Wirkung der Aufstellung der Niobegruppe und an das unglückliche Aufeinanderpferchen der Meisterwerke in der Tribuna — beseitigt werden dürften. Die Räume der Uffizien hingegen sollen nunmehr ausschließlich den Schätzen der Malerei dienen, insbesondere soll in einem Teile der freiwerdenden Säle eine Anzahl von Gemälden, die bisher im Depot der Galerie verwahrt lagen, der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht und ein anderer zur Aufstellung der Handzeichnungen verwendet werden, deren Schätze bisher nur zum geringsten Teil und in wenig entsprechender Weise (in dem Verbindungsgange zwischen Pitti und Uffizien) ausgestellt werden konnten, während der weitaus überwiegende Rest wegen absoluten Raummangels nicht nur der öffentlichen Besichtigung, sondern fast jeglichem Studium und der Ausbeutung im Interesse der Forschung entzogen war.

Die Sammlung der Renaissancebildwerke im Bargello ist neuerdings um ein ganz bedeutendes Werk bereichert worden: es ist dies die bemalte Terrakottabüste Niccolo's da Uzzano, des edlen Hauptes der Optimaten und politischen Gegners Cosimo's de' Medici, ein Werk Donatello's aus dessen bester Zeit (da Niccolo 1432 als 72jähriger Greis starb, und unsere Büste ihn als höchstens Sechzigjährigen darstellt). Sie war mit dem Palast der Uzzani in Via de' Bardi nach dem Aussterben der Familie durch Erbschaft an die Capponi gelangt und ist nun nach dem Tode des Grafen Luigi Capponi durch die Erben angeblich um den Preis von 27500 Lire dem Nationalmuseum abgetreten worden. Sie ist überlebensgroß, vollständig mit Ölfarbe bemalt, die im Laufe der Zeit einen bräunlichen Ton angenommen hat, Haupt- und Barthaar ist glatt rasirt, Brust und Schultern von einem roten Gewande umschlossen. In potenzirtem Grade zeigt sie alle die Eigentümlichkeiten der florentinischen Porträtskulptur des Quattrocento, die scharfe, lebenswahre Charakteristik, die vollendetste realistische Modellirung, die eindringendste geistige Belebung. Die Härte, die sich zum Teil in der Formenbehandlung bemerkbar macht, ist wohl in erster Linie dem Materiale zuzuschreiben, das dem Meister, der ja vorzugsweise in Marmor und Bronze zu arbeiten gewohnt war, weniger kongenial sein mochte. So wie es ist, zeigt uns dies lebendige Abbild des alten, nüchternen Florentiners mit seinem vornehm abwehrenden Ausdruck, den scharfen, stolzen und durchgeistigten Zügen, dem klaren, ernsten und durchdringenden Blick, wie sich Naturwahrheit und Stil zu einem Kunstwerk höchsten Ranges vereinigen lassen.

Kunstlitteratur.

Sn. **Von Adolf Rosenbergs „Geschichte der modernen Kunst“** ist soeben die erste Lieferung bei Fr. W. Grunow in Leipzig erschienen. Der Ausdruck „moderne Kunst“ ist, wie aus dem Inhalt des Heftes und der Ankündigung des Verlegers hervorgeht, im engeren Sinne zu nehmen. Es handelt sich um die Kunst des letzten Jahrhunderts, beginnend mit der französischen Revolution von 1789. Den Anfang macht naturgemäß die französische Kunst, deren Schicksale in der ersten Hauptabteilung des Ganzen erzählt werden sollen. Die erste Lieferung umfaßt die zwei ersten und den Anfang des dritten Kapitels des ersten Abschnittes, (der Klassicismus während der Revolution und des Kaiserreichs; — der Naturalismus und die Romantik; — die Reaktion des Klassicismus und die historische Schule); das Ganze ist auf etwa zehn Lieferungen, welche zwei stattliche Bände von je 30 Bogen bilden werden, abgemessen. Indem wir uns vorbehalten über den Inhalt späterhin ausführlich zu berichten, wollen wir nur noch bemerken, daß der Verleger bemüht gewesen ist, dem Werke durch ornamentale Kopfleisten, Initialen und Schlußstücke ein wohlgefälliges Ansehen zu geben. Der Künstler, der diese Schmuckstücke entworfen, H. Schaumann in München, hat in die Zeichnungen mit geschickter Hand hier und da Motive aus solchen Gemälden verwebt, die gewissermaßen die Marksteine in der Entwickelung der modernen Malerei bezeichnen.

Nekrologe.

*** **Der Bildhauer Professor Karl Heinrich Möller** ist am 21. April in Berlin gestorben. Am 22. Dezember 1804 ebendaselbst geboren, lernte er die Kunst anfangs im Atelier seines Vaters und arbeitete dann von 1827—1840 bei Rauch, dessen Einfluß auch die wenigen Arbeiten zeigen, welche er

geschaffen hat. Für die Berliner Schloßbrücke arbeitete er die Gruppe der Pallas, welche dem Krieger die Waffen darreicht. Die Nationalgalerie besitzt von ihm die Gruppe eines nackten Knaben, welcher neben einem Neufundländer Hunde steht. Außerdem hat er einige dekorative Arbeiten für öffentliche Gebäude ausgeführt.

Kunsthistorisches.

*** **Über den gegenwärtigen Stand der Schliemannschen Ausgrabungen** auf dem Terrain von Novum Ilium, auf welchem von einem großen Teile der Archäologen das homerische Troja gesucht wird, hat Schliemann unter dem 14. April folgende Mitteilungen nach Berlin gelangen lassen. Er hat nicht nur das Terrain von Ilium novum in Angriff genommen, sondern auch beschlossen, die Stätte seiner ersten Funde, den alten Burgplatz, noch einmal zu durchforschen. Anfangs März hatte er die Ausgrabungen des Theaters begonnen. Der Theaterplatz liegt östlich vom Burgberg am Abhange nach Ilium novum zu. Er hat große Gräben durch die Agora gezogen und dabei vier Säulen blosgelegt, die er nach Berlin zu senden gedenkt. Unter den sonstigen Sachen, die er gefunden, hat ihn besonders, wie er schreibt, ein Vasenhenkel begeistert, an dem er einen Eulenkopf entdeckt hat. Es ist ihm gelungen, die Schwierigkeiten zu beseitigen, die bisher die Besitzer des Terrains machten, auf dem sich die sogen. Grabhügel des Achilles und des Patroklus befinden. Der Grabhügel des Achilles ist bereits gegen Ende des vorigen Jahrhunderts einer Durchforschung unterworfen worden. Da aber der Veranstalter, ein französischer Gelehrter, derselben weder persönlich beiwohnte, noch sie durch zuverlässige Personen ausführen ließ, so darf es nicht Wunder nehmen, daß damals der Erfolg nicht den Erwartungen entsprach. Es wurden zwar Funde gemacht, die aber augenfällig einer weit späteren Zeit angehörten, so daß man vermutete, das Grabmal vor sich zu haben, das Caracalla dem Festus gesetzt. Die von Schliemann geleiteten Ausgrabungen beider Hügel — und Schliemann nimmt entgegen der Schilderung des Homer in der That zwei an — hat am 11. April begonnen. Der des Achilles liegt aufragend auf der Kante des Sigeion, wo dieses gegen den Hellespont abfällt; mehr landeinwärts, wo sich das Gebirge gegen die Ebene senkt, ziemlich am Übergang in die Ebene selbst, befindet sich der des Patroklos. Schon nach drei Tagen, als Schliemann seinen letzten Brief abschickte, konnte er konstatiren, daß der Hauptteil des Hügels bisher noch nie von Menschenhand berührt wurde, daß also die französischen Ausgrabungen nur sehr oberflächlich gewesen sein können. Dafür spricht auch der Umstand, daß man damals auf Granitfels gestoßen sein will, während der Grabhügel thatsächlich aus Kalkfels besteht. Die bisher bei Ausdehnung eines zehn Fuß breiten Grabens gefundenen Topfscherben weisen nach Schliemanns Ansicht auf die homerische Zeit hin. Auch der Patroklushügel ist schon einmal vor 20 Jahren angeblich untersucht worden, es zeigt sich aber auch hier, daß man damals hintergangen worden ist. Nach Beendigung der Arbeiten an dieser Stelle will Schliemann den Grabhügel des Protesilaos vornehmen.

Personalnachrichten.

* **An den königl. Kunstsammlungen zu Dresden** sind folgende Veränderungen vor sich gegangen: an Stelle des in den Ruhestand getretenen Hofrat Dr. Gräße ist der bisherige Inspektor am Grünen Gewölbe E. Clauß zum Direktor der Porzellan- und Gefäßsammlung, Dr. jur. Julius Erbstein zum Direktor des Grünen Gewölbes und Dr. jur. Albert Erbstein zum Direktor des Münzkabinets ernannt worden.

Professor Hermann Götz, der bisher als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe thätig war, ist an Stelle des kürzlich verstorbenen Professors G. Kachel zum Direktor der genannten Anstalt ernannt worden.

*** **Der Maler Ernest Hébert** in Paris ist an Stelle des verstorbenen Henri Lehmann zum Professor an der École des Beaux-Arts ernannt worden.

Kunstvereine.

Rgt. **Dem letzten Rechenschaftsberichte der Münchener Künstlergenossenschaft** entnehme ich nachstehende Daten. Die Mitgliederzahl beziffert sich auf 614, die Einnahmen und Ausgaben bilanziren mit 62987 Mk. 94 Pf. In der Lokalausstellung des vorigen Sommers wurden 238 Kunstwerke um die Gesamtsumme von 95000 Mk. verkauft. Das Vermögen der Genossenschaft beträgt 207771 Mk. 3 Pf. Die Sommerausstellung trug 3777 Mk. 48 Pf. ein. — Der für das Jahr 1883 projektirten internationalen Kunstausstellung in München steht nichts mehr im Wege, da nach einer beim königl. Staatsministerium eingelaufenen offiziellen Nachricht in New-York im genannten Jahre eine Weltausstellung nicht stattfinden wird. Im Hinblick darauf wurde auf Anregung der königl. Staatsregierung eine Kommission zur Ausarbeitung eines Statuts für die Kunstausstellung ernannt, in welcher die königl. Staatsregierung sich vertreten lassen wird, um der Genossenschaft ihre Wünsche zur Kenntnis zu bringen. Diese Beteiligung des Staates scheint vielen nicht zu behagen, sie ist aber völlig berechtigt, namentlich deshalb, weil der Staat der Künstlergenossenschaft nicht blos das Ausstellungslokal, den Glaspalast, für diesen Zweck unentgeltlich überläßt, sondern auch mit einem namhaften Barbetrage unterstützt. In den Ausschuß wurden gewählt die Herren Professor Lindenschmit, Konr. Hoff, E. Heinel, Ludw. Hartmann, Professor Heß, Lor. Gedon und Wilh. Hecht. Zum Ersatz die Herren Heinr. Lang, Vikt. Weishaupt, Prof. Alex. Wagner, T. Dennerlein, Alb. Schmid und J. Burger.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Den öffentlichen Kunstsammlungen Neapels** ist durch eine Schenkung des Principe Gaetano Filangieri eine bedeutende Bereicherung zu teil geworden. Der Fürst, dessen Sammeleifer während eines langen Lebens eins der reichsten Kunstkabinette Neapels zusammengebracht hatte, dessen Schätzungswert anderthalb Millionen Lire beträgt, hat dasselbe der Munizipalität der Stadt unter der Bedingung zum Geschenk gemacht, daß es in dem bisher auch zum Besitz der Familie gehörigen Pal. Cuomo aufgestellt, und dieser, ein unvollendeter Bau des 16. Jahrhunderts, zu diesem Zweck auf Kosten der Stadt in geeigneter Weise hergerichtet werde. Es handelt sich hierbei um den Ausbau eines großen Saales, der das erste Geschoß des Palastes einnimmt, worin die Sammlung ihre Aufstellung finden soll. Zu ihrer Beaufsichtigung und Unterhaltung ist von dem Geber eine Rente von jährlich 2550 Lire gesetzlich sichergestellt worden. Sie besteht neben vielen wertvollen Gemälden der italienischen Schulen (zwei Luini's, mehreren Domenichino's und anderen Eklektikern) sowie der Niederländer (van Dyck, Gerh. Dou, Jan Steen, Dom. van Tol) aus einer in ihrer Art einzigen Sammlung von Münzen und Medaillen italienischen Ursprungs von frühester bis zu spätester Zeit herab, aus einer Menge von Waffen und Rüstungen des 15. und 16. Jahrhunderts, größtenteils italienischen, kleinerenteils orientalischen Ursprungs, einer reichen Kollektion von in Holz geschnitzten Figuren, wie sie im 16., 17. und 18. Jahrhundert zur Ausschmückung der sogenannten Presepi (heil. Krippen) in Süditalien gebräuchlich waren; ferner aus einer vollständigen Zusammenstellung süditalienischer Majoliken des 16. und 17. Jahrhunderts (zu Castelli in den Abruzzen fabrizirt) neben anderen Majoliken mittelitalienischen Ursprungs, aus einer Sammlung von Fächern des 17. und 18. Jahrhunderts, antiken und venetianischen Gläsern, chinesischem und japanesischem Porzellan, einigen Handschriften mit Miniaturen und einer Anzahl prächtiger orientalischer Teppiche. Auch die Manuskripte des berühmten Vorfahren des Stifters, Gaetano Filangieri, des Verfassers der Scienza della Legislazione, sollen in dem Museum ihre bleibende Stätte finden. Das Munizipium der Stadt hat die Schenkung mit den daran geknüpften Bedingungen angenommen, dem edlen Geber seinen Dank votirt und beschlossen, den Akt fürstlicher Freigebigkeit durch eine Gedenktafel im Museum zu verewigen, diesem aber für immer den Namen „Museo Filangieri" beizulegen.

†† Österreichischer Kunstverein. Es wird niemanden Wunder nehmen, daß es infolge der großen Ausstellung im Künstlerhause in den Ausstellungssälen des österreichischen Kunstvereines gegenwärtig etwas stiller einhergeht und daß wir außer einigen gewohnten Stammgästen wenig Namen von Bedeutung finden. Immerhin aber ist die Ausstellung sehenswert und bietet namentlich zu der Vertretung Österreichs auf der „internationalen Ausstellung" eine ganz interessante Nachlese. Da haben wir zu allererst ein Kolossalgemälde von Josef Hoffmann anzuführen: „Die Todesstunde auf Golgatha", eine Leistung, welche von dem ernsten Streben des Künstlers neues Zeugnis giebt. Hoffmann hat bei seiner Komposition die Schilderung der Evangelisten zur Grundlage genommen und dem Beschauer in großen Zügen die schauerlich erhabene Scene vorgeführt, welche sich bei der Todesstunde des Erlösers in der Umgebung der Kreuzesstätte abspielte. Die Landschaft baut sich wirkungsvoll auf, und Licht- und Schattenmassen stimmen gut zusammen. Das Bild ist reich staffirt und besonders im Vordergrunde, wo „die Leiber der Entschlafenen erstehen", mit Figurengruppen übersäet; wie dieselben jedoch durchgeführt sind und in wiefern der figürliche Teil des Bildes überhaupt in den Charakter der Landschaft eingreift, das ist bei der gegenwärtigen Aufstellung und Beleuchtung des Gemäldes nicht zu erraten. Ein halbes Dutzend spärliche Gasflämmchen senden in einem dunkel drapirten Zimmer ihr fahles Licht auf die riesige Leinwand, und der Beschauer darf den Raum gar nicht betreten, sondern nur von der fernen Thüre aus das Werk betrachten! Daß dieses Arrangement als nicht glücklich zu bezeichnen ist, bedarf wohl keiner weiteren Erörterung. — Von Albert Rieger, der für den Kunstverein als ein zweiter fa presto arbeitet, sind drei große Landschaften als Illustrationen zu Hugo v. Blombergs „Königin Waldlieb" ausgestellt, welche in Komposition und Farbe ungemein duftig sind und das Lyrische der Dichtung in ganz gelungener Weise interpretiren. Besonders das letzte Bild, wie Königin Waldliebs Grabesstätte zur Ruine geworden und der Wald sie wieder umfängt, ist schön gedacht und stimmungsvoll durchgeführt. W. Kray, der Maler der Seemärchen, hat ein größeres Gemälde: „Der Fischer und die Nixen" ausgestellt, welches in seiner graziösen Komposition und in seinem bestrickenden ätherischen Kolorit zu dem Anziehendsten der Ausstellung gehört. Der Fischer ist auf seinem Kahn — weit im Meere draußen — eingeschlafen; der Mond bricht aus den Wolken hervor; aus den Wellen tauchen eine Schar Nixen auf und treiben auf und um den Kahn ihre neckischen Spiele. — Ganz schätzenswerte Arbeiten sind ferner von H. Lipinski zu verzeichnen, darunter ein größeres figurenreiches Bild, eine „Frohnleichnamsprozession in Krakau". Die verschiedenen malerischen Volkstypen sind scharf charakterisirt, die Gesamtkomposition ist klar und mit der Architektur von bedeutendem malerischen Effekt, die Farbe warm und durchsichtig. Ein reizvolles Idyll ist desselben Künstlers kleineres Bild, welches den Titel „Zuflucht der Armen" führt. Arme Dorfleute schmücken an einem sonnigen Frühlingstag ein „Kreuz"; Kinder bringen Blumen und winden Kränze; aus allen Gesichtern leuchtet holdseliger Friede. Eine Zierde der Ausstellung bilden schließlich noch Paul Thumanns bekannte Kompositionen zu Chamisso's „Frauenliebe und Leben", Tierstücke von Ranzoni, Landschaften von Mařak, Ebert u. a. Von A. Mosengel aus Hamburg treffen wir ein farbenfrisches Motiv vom Hallstädter See und von J. Schuster eine Reihe trefflicher Blumen- und Fruchtstücke.

*** Zwei interessante Zeichnungen von Albrecht Dürer sind aus der Sammlung Gigoux in Paris für das Berliner Kupferstichkabinet angekauft worden. Die eine stellt den deutschen Baumeister Hieronymus, den Erbauer des Fondaco dei Tedeschi in Venedig, dessen Bekanntschaft Dürer in Venedig machte und der auch auf dem Rosenkranzbilde in Prag vorkommt, in halber Figur dar. Das andere ist eine sehr ausgeführte Studie zu einen der Apostel des bekanntlich verbrannten Hellerschen Altarbildes.

*** Pergamenische Skulpturen. Es ist gelungen, aus den Trümmern des Gigantenfrieses wiederum eine neue Gruppe, die des Helios, zusammenzusetzen. Dieselbe ist in der Rotunde des alten Berliner Museums aufgestellt worden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Die Württembergische Landesgewerbe- und Kunstausstellung** des vorigen Jahres hat einen Reingewinn von nicht weniger als 304 142 Mk. geliefert, gewiß ein in der Geschichte der Ausstellungen seltener Fall. Ein großer Teil dieses Betrages soll zur Hebung des Kunstgewerbes und der Kunst verwandt werden. So erhält der Stuttgarter Kunstgewerbeverein 80 000 Mk., die Kunstgewerbeschule daselbst 7000, die Gewerbemuseen von Ulm und Gmünd je 3000, von Heilbronn 1000, von Rottweil und Spaichingen je 500 Mk., und der Württembergische Kunstverein in Stuttgart 2000 Mk. Am 30. März fand der Schlußakt der ganzen Ausstellungsangelegenheit in Gegenwart des stellvertretenden Protektors, Prinzen Hermann zu Sachsen-Weimar, statt, und endete mit einem Festmahl, bei welchem Oberbaurat v. Leins einen Trinkspruch ausbrachte und dann des rühmlichen Anteils der Kunst an dem Gelingen des schönen Werkes gedachte.

c. **Dresden.** Das Andenken an den im vorigen Jahre verstorbenen Architekten, Professor Hermann Nicolai, findet hier im Kreise seiner Schüler eine pietätvolle Pflege. Davon zeugte eine Gedächtnisfeier, welche ihm zu Ehren am 5. April stattfand. Dieselbe war zahlreich besucht; unter den Anwesenden befand sich auch S. königl. Hoheit der Prinz Georg. Die Gedächtnisrede hielt Baurat Prof. Lipsius, Nicolai's Schüler und Nachfolger an der Akademie. — Ferner geht man damit um, Nicolai ein Grabdenkmal zu errichten. Dem Vernehmen nach wird Prof. Dr. Hähnel des Verstorbenen Reliefbildnis, mit welchem man das Monument zu schmücken gedenkt, modelliren und dem Andenken seines Freundes stiften.

B. **In den Stuttgarter Malerateliers** herrscht eine rege Thätigkeit. Direktor von Neher ist mit der Vollendung der Farbenskizze zu seinem jüngst beendigten Karton für das letzte Chorfenster der Stiftskirche, den Triumph des Lammes und das neue Jerusalem darstellend, eifrig beschäftigt. Direktor v. Liezen-Mayer hat das für das Nationalmuseum in Pest bestimmte Gemälde (die heilige Elisabeth, einer armen jungen Mutter ihren Hermelin reichend), welches beinahe vollendet war, in Komposition und Farbenstimmung gänzlich geändert. Professor Grünewald malt eine poetische Darstellung des Schillerschen Gedichts „Das Mädchen aus der Fremde". Professor Kappis verwertet seine Studien aus dem Schwarzwalde zu mehreren Landschaften. Professor von Rustige hat in einem größeren Bilde, die Königin Elisabeth, umgeben von ihrem Gefolge, worunter Essex, Burleigh und andere historische Personen, dargestellt, wie sie einer Vorstellung der „Lustigen Weiber von Windsor" in Gegenwart des Dichters beiwohnt. Hofmaler Germann von Bohn hat ein großes Bildnis des Ästhetikers Friedrich Vischer gezeichnet, welches sich durch Ähnlichkeit und geistvolle Auffassung auszeichnet und gegenwärtig in Martin Rommels Kunstanstalt in Lichtdruck vervielfältigt wird. Hofmaler Franz Xaver von Riedmüller ist mit verschiedenen Landschaften beschäftigt, die teils aus Italien, teils aus den Alpen interessante Motive in frischer Naturwahrheit schildern. Dazwischen hat er eine Reihe kleiner effektvoller Aquarelle gemalt und einige große Kohlenzeichnungen vollendet. M. Blanckarts hat für den König von Württemberg dessen Reiterporträt gemalt; ein solches war bis jetzt noch nicht vorhanden.

*** **Von den vier großen Wandgemälden für die Herrscherhalle des Berliner Zeughauses** ist dasjenige von Bleibtreu „Der Aufruf an mein Volk" bereits vor einiger Zeit vollendet worden. Auch Professor Camphausens Bild „Die Krönung Friedrich I. in Königsberg" geht der Vollendung entgegen. A. v. Werner hat die Kaiserproklamation in Versailles noch nicht begonnen, während Professor Steffeck, dem das vierte Bild „Die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich dem Großen", übertragen worden war, von der Ausführung desselben Abstand genommen hat, nachdem er bereits einige Skizzen eingereicht hatte. Professor Steffeck, welcher bekanntlich zur Zeit als Direktor der Kunstakademie in Königsberg vorsteht, ist daselbst beschäftigt, die Aula der Universität mit drei Gemälden, „Einzug des Hochmeisters Siegfried von Feuchtwangen in die Marienburg", „Königin Luise mit ihren Söhnen" und „König Friedrich Wilhelm III. mit Stein und York" auszuschmücken.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Koch, Marie, Studienfolge für Blumenmalerei in Aquarellfarben zum Schul- und Hausgebrauch. Heft 1 und 2 je 6 Blatt in Sepia; Heft 3 und folg. je 4 Blatt in Farben enthaltend. Karlsruhe, J. Veith. Heft 1 und 2. à Mk. 5.

Perrot und Chipiez, Geschichte der Kunst im Altertum. Autorisirte deutsche Ausgabe. Erste Abteilung: Ägypten; mit ungefähr 600 Abbildungen im Text, 4 farbigen und 15 schwarzen Tafeln. Bearbeitet von R. Pietschmann, mit einem Vorwort von G. Ebers. Lex.-8. 1. Lieferung. XII u. 40 Seiten. Leipzig, F. A. Brockhaus. (Auf ca. 20 Lieferungen berechnet.) Mk. 1. 50.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 2 u. 3.

Becher aus Silber, nach einer Handzeichnung H. Holbeins. — Moderne Entwürfe: Vereinsbanner für die Schornsteinfeger-Innung; Prunkgefäss aus Silber; Armlehnstuhl aus Eichenholz; Gaswandarm; Tintenfass und Leuchter aus Bronze; Schrank; Einband zu Hartmann Schedels Weltchronik; Jardinière aus Silber; Schrank; Waschständer aus Schmiedeeisen mit Waschgefäss.

The Academy. No. 520.

The institute of painters in water-colours, von C. Monkhouse. — Archaeological notes on the terra d'Otranto, V: Painted vases, von Fr. Lenormant.

L'Art. No. 382.

A propos d'un tableau attribué au Giorgione, exposition des *Old Masters*, à Londres, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Eugène Delacroix, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Hamilton-Palace, von N. Gehuzac. — Autographes inédits d'artistes français, III: Gavarni, von H. Jouin.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Katalog der Kunstsammlungen des königl. bayer. Hofantiquars A. Pickert in Nürnberg. II. Abteilung: Kunsttöpferei, Porzellan, Glas, Arbeiten in Elfenbein und Email, Arbeiten in Metall, Holzschnitzereien, textile Arbeiten. Möbel, Geräte, Waffen, Gemälde etc. etc. Versteigerung am 15. Mai u. folg. Tage. (2161 Nummern.)

Berichtigung.

Sp. 308 der Kunstchronik, Zeile 27 v. u. ist der Name des Malers falsch angegeben. Es muß Gärtner statt Berger heißen.

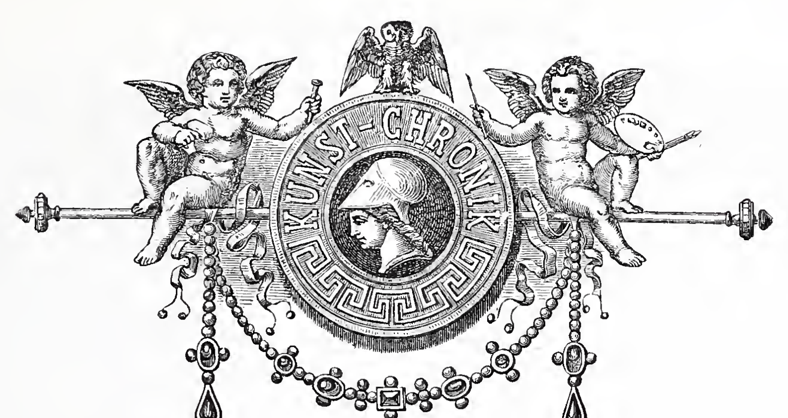
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

11. Mai



Nr. 30.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Die heraldische Ausstellung in Berlin.

II.

Bevor wir unsere Übersicht fortsetzen, haben wir die Pflicht, die Vorwürfe, welche wir in unserem ersten Artikel gegen den Katalog erhoben haben, wenigstens von den Schultern seines nominellen Verfassers, des Prof. Hildebrandt, zu nehmen. Um bei der Eröffnung der Ausstellung zugleich den Katalog fertig zu stellen, war der Herausgeber gezwungen, die Gegenstände so in demselben zu verzeichnen, wie sie von den Ausstellern auf den Anmeldebogen benannt worden waren, ohne daß eine Kontrolle oder eine Vergleichung der Bezeichnungen mit den Gegenständen selbst vorgenommen werden konnte. Man kann sich denken, was unter solchen Umständen herausgekommen ist. Alte Stücke sind für modern und moderne für alt ausgegeben worden. Inschriften und Jahreszahlen sind entweder gar nicht oder falsch angegeben, und in den Erklärungen figürlicher Gegenstände sind die gröbsten Irrtümer vorgekommen. Einer späteren Publikation der interessantesten Kunstgegenstände ist es vorbehalten worden, diese Irrtümer zu berichtigen. Eine Mahnung meines Artikels, welche sich mißbilligend über das Zusammenwürfeln alter und neuer Objekte aussprach, hat übrigens von seiten des einsichtsvollen Vorstandes der betreffenden Abteilung, des Herren Hauptmanns von Kretschmar, dankenswerte Berücksichtigung gefunden. Die Erzeugnisse der alten Goldschmiedekunst sind jetzt von den modernen geschieden und in einem Schranke vereinigt worden.

Da präsentirt sich denn manches in einem andern, günstigeren Lichte, und manches, was uns bisher entgangen ist, kommt zu entsprechender Würdigung. So müssen wir zunächst noch einmal auf den merkwürdigen Feldaltar der Hochmeister des deutschen Ordens zurückkommen, von welchem eine Tradition erzählt, daß er in der Schlacht bei Tannenberg im Jahre 1410 von dem Könige von Polen, Jagello, erbeutet worden sei, und welcher nach mannigfachen Schicksalen durch Friedrich Wilhelm IV. wieder in das Schloß von Marienburg gekommen ist. Das silbervergoldete Altärchen, in Form eines Diptychons, hat eine Höhe von etwa 18 cm und aufgeklappt eine Breite von etwa 22 cm. Auf der vorderen Außenseite sieht man in gravirter Arbeit die unter gotischen Baldachinen thronende Madonna, welcher die heil. Elisabeth von Ungarn mit dem Kirchenmodell in der Hand dem knieenden Hochmeister empfiehlt. Über dem letzteren sieht man sein Wappenschild mit drei Hämmern. Auf der Rückseite ist der Heiland dargestellt, umgeben von seinen Marterwerkzeugen und allen Geräten, welche zu seinem Opfertode in Beziehung stehen, bis auf das Waschbecken des Pilatus und das Zahlbrett mit den dreißig Silberlingen. Um diese Darstellungen läuft ein Rand mit folgender Inschrift in gotischen Minuskeln herum: Thusund dri hundirt jor vnde achzic jor do lis machen bruder thile dagister von Lorich huc kumptur noch gotis gebort zum elving dece thofil in vncer liben frowen here vnde der heiligen der heiligetvn hy in ist. Die letztere Wendung bezieht sich auf die Reliquien (Heiligtümer), die im Innern des Diptychons eingekapselt sind. Aus der Inschrift erfahren wir also, daß der

Großkomtur Peter von Lorch „diese Tafel“ im Jahre 1388 in Elbing anfertigen ließ. Aus der Vorzüglichkeit des Gusses und der feinen Ciselirung der zierlichen Figuren im Innern des Diptychons sehen wir, daß damals die Goldschmiedekunst in Elbing, was auch anderweitig bezeugt ist, in hoher Blüte stand. Auf der linken Seite des Innern sehen wir in Figuren, die sich frei von dem Grunde ablösen, den gekreuzigten Heiland, Maria und Johannes. Der Kreuzeshügel ist mit grüner Schmelzmalerei überzogen, aus welcher sich drei weiße Sternblümchen abheben. Auf der rechten Seite sehen wir, wie auf der linken unter gotischen Baldachinen, aber in zwei Reihen angeordnet, oben die Madonna mit dem Kinde, den knieenden Hochmeister, die heil. Barbara und Katharina, unten von links nach rechts die heil. Margaretha, Petrus, Paulus und Elisabeth. Danach ist die Beschreibung in dem ersten Artikel zu berichtigen. Auch in der Erwähnung des silbernen Lutherbechers, der in der Mitte von einem besonders gearbeiteten, fest zusammengenieteten Bande in gotischer Ornamentik umschlossen wird, ist auf Grund des Katalogs insofern eine Unklarheit vorgekommen, als sich die Inschrift mit der Jahreszahl 1570 natürlich nicht auf den Reformator, sondern auf einen seiner Söhne, wahrscheinlich den kursächsischen Leibarzt Paul Luther bezieht, welcher 1593 in Leipzig starb. Mit ihm hat also Kurfürst Joachim II. von Brandenburg den Becher „wacker geleert“. Derselbe war ein Geschenk des Schwedenkönigs Gustav Wasa an den Reformator, wie man aus folgender unten im Fuß eingravirter Inschrift schließen darf: Gustavus Rex. SVH. DAN. VVAN. 1536.

Jenem Joachim II. (1505—1571) gehörte auch eine aus dem Zeughause herrührende Prachtrüstung von lichtem Eisen an, welche auf das reichste mit Figuren und Ornamenten geätzt ist. Auf den Oberschenkelschienen liest man das Monogramm P v S und die Jahreszahl 1560. Nach Forschungen des Herrn Architekten Gurlitt im königl. sächsischen Staatsarchiv, über welche sich derselbe nähere Mitteilungen vorbehalten hat, bedeutet dieses Monogramm Peter von Speyer. Es ist dies ein bisher in der Kunstgeschichte noch nicht bekannter Plattner, welcher in Annaberg thätig gewesen sein soll.

Unserer Übersicht über die Goldschmiedearbeiten haben wir noch die sogenannte Waldmannskette hinzuzufügen, ein Prachtstück mittelalterlichen Schmucks, welches sich — eine Seltenheit bei Schmucksachen — in voller Ursprünglichkeit bis auf unsere Zeit erhalten hat. Sie gehörte dem streitbaren Bürgermeister Hans Waldmann von Zürich an, welcher durch seine Tapferkeit den Sieg von Murten herbeiführte, später aber wegen seiner Gewaltthätigkeit in einem Aufstande gefangen genommen und am 6. April 1489 enthauptet wurde. Auf seinem Gange zum Schaffot schenkte er die Kette einem Edlen von Keller, in dessen Geschlecht sie sich bis auf den gegenwärtigen Besitzer, Herrn Rittmeister von Keller in Berlin, vererbt hat. Die silbervergoldete Kette besteht aus zwei Teilen: aus einem goldgefranzten Stoffbande, auf welches die einzelnen Glieder, aus je zwei Schnüren à la cordelière zusammengeflochten, voneinander getrennt aufgenäht sind, und aus zwei langen, mehrgliederigen Schließen, die ein schönes gotisches Pflanzenornament darstellen. Von dem Schluß der Kette hängt ein Medaillon mit dem Wappen Waldmanns herab, welches drei Bäume — das Laub in Email wiedergegeben — und als Helmzier einen wilden Mann mit einem gleichfalls grün emaillirten Baum in der Hand zeigt. Von großem Interesse würde auch der sogenannte Erbachsche Schenkenbecher aus dem Besitze des Prinzen Albrecht von Preußen sein, wenn sich nicht gewisse Zweifel an seiner Authenticität geltend machten. Der echte Becher befindet sich nämlich noch heute auf Schloß Erbach in Hessen, während das Exemplar des Prinzen Albrecht in Italien gekauft worden ist. Es wäre also im günstigsten Falle eine alte Kopie, die aber immerhin als solche noch interessant ist, da der Körper des Bechers aus in vergoldetem Silber montirtem braunrotem Achat besteht, während der Henkel mit blauem Email dekorirt ist. Es ist ein Doppelbecher, dessen Mundstücke so zusammengeschoben werden können, daß die beiden alsdann ebenfalls zusammentreffenden Henkel einen Bügel bilden. Das Geschlecht der Grafen Erbach hatte bis 1806 das Erbschenkenamt bei den Kurfürsten von der Pfalz.

In der Gruppe, welche die Arbeiten aus Steingut, Majolika, Fayence und Porzellan umfaßt, nimmt das Tafelservice des Grafen Brühl, welches zum Fideikommiß der Familie gehört, die erste Stelle ein. Es besteht aus ca. 300 Stücken und wurde für den sächsischen Minister in den Jahren 1736 bis 1740 in Meißen angefertigt und zwar nur für diesen, da die Formen nach der Vollendung der verschiedenen Stücke zerbrochen wurden, so daß das Service auch hinsichtlich der Fassons ein Unikum ist. Jedes Stück ist mit dem Brühl-Kolowratschen Alliancewappen, einem Schwane und einem fliegenden Reiher, dekorirt. Aus dem gräflich Brühlschen Familienbesitz rühren auch vier Gobelins mit Landschaften und Tieren her, welche zu einer Serie von ca. 50 Stücken gehören, die Graf Brühl um 1750 als Dank für die Erledigung einer Mission von Ludwig XV. zum Geschenk erhalten hat.

Adolf Rosenberg.

Korrespondenz.

Dresden, im April 1882.

Das Königreich Sachsen gehörte zu den ersten deutschen Staaten, deren Budgets einen Fonds für öffentliche Kunstzwecke aufzuweisen hatte. In dem kurzen Zeitraum von 24 Jahren hat dieser Fonds eine lange Reihe stattlicher Kunstwerke hervorgerufen und anregend und fördernd auf unser vaterländisches Kunstleben eingewirkt; namentlich ist auch mittelst dieses Fonds zahlreichen Kirchen, Schulen und anderen öffentlichen Bauwerken und Plätzen in Stadt und Land zu einem würdigen, künstlerischen Schmuck verholfen worden. Es besteht seit Gründung des Fonds die Einrichtung, daß von den auf Kosten desselben hergestellten Kunstwerken die mit der Ausführung beauftragten Künstler jedesmal eine, bei Gemälden in einer farbigen Skizze, bei Bildhauerarbeiten in einer photographischen Aufnahme bestehende Nachbildung mit abzuliefern haben. Auf diese Weise ist nach und nach eine das Album des Kunstfonds bildende ansehnliche und interessante Sammlung entstanden, welche nicht nur einen Einblick in die Resultate des Fonds gewährt, sondern auch, und zwar in den höchsten Aufgaben der Kunst, in der monumentalen Malerei und Plastik, die neuere Geschichte unserer vaterländischen Kunst illustrirt. Die Blätter dieses Albums waren bis auf die jüngsten Arbeiten, Anton Dietrichs treffliche Kompositionen für das Zittauer Gymnasium und den gesamten künstlerischen Schmuck für das neue Hoftheater, kürzlich auf der Brühlschen Terrasse öffentlich ausgestellt und verfehlten nicht die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zu fesseln.

Die Kunstvereinsausstellung bietet wenig, der Dilettantismus pflegt dort zu dominiren. Zu den wenigen gelungeneren und anziehenderen Erscheinungen der letzten Zeit gehörte ein größeres Gemälde von Wenzel Schwarz, ein Abendmahl, welches Begabung und ein recht anerkennenswertes, ernstes Streben bekundete; ferner ein gutes Kinderbildnis von Paul Kießling. Ebenso sind nie ohne Vorzüge die Tierstücke von A. Thiele, G. Hammer und S. Dahl, wie die Landschaften von W. Schuch (Hannover), welcher ein prächtiges Abendbild ausgestellt hatte, von A. Thomas, R. Schuster, Jettel, A. Reinhardt und einigen anderen. Auch das Andenken an den unter dem Namen Spreewald-Krüger vorteilhaft bekannt gewordenen Landschafter wurde durch eine Anzahl von Studien aus seinem Nachlasse aufgefrischt. Auf plastischem Gebiete sahen wir ein treffliches Medaillonbildnis des verstorbenen Dichters Julius Hammer, das Gustav Kietz im Auftrage der Tiedge-Stiftung ausgeführt, und außerdem war, in 28 plastischen Entwürfen, das Ergebnis einer Konkurrenz ausgestellt, welche die hiesige Herrmanns-Stiftung ausgeschrieben hat. Zweck der Konkurrenz ist die Beschaffung einer „anmutigen" Figur oder Gruppe in Marmor für einen Platz in den Bürgerwiesenanlagen. Aber gerade um das Element der Anmut war es in den eingegangenen Entwürfen sehr schwach bestellt, und überhaupt erwies sich die Phantasie unserer Bildhauer der Aufgabe gegenüber ziemlich spröde. Nur wenige Arbeiten konnten bei der Preisverteilung in Betracht kommen. Mit der Ausführung des Werkes wurde verdientermaßen H. Bäumer betraut, zwei Entwürfe von G. Broßmann und Chr. Behrens wurden prämiirt; ein sonst recht verdienstlicher Entwurf von H. Epler hatte sich durch Nichtbeachtung des Programms selbst hors de concours gestellt.

Noch brachte Ostern zwei Ausstellungen, eine der Studien der Akademie der bildenden Künste und eine der Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule, an welchen beiden Ausstellungen das Publikum einen erfreulichen Anteil nahm. Erstere enthielt recht gute Arbeiten, namentlich aus dem Malsaale und den akademischen Ateliers. Mit dieser Ausstellung ist eine Preisverteilung verbunden. Vier Bewerber hatten sich für das große Reisestipendium eingefunden. Letzteres wurde einem Schüler von Pauwels, R. Böhm, zuerkannt, auf ein Gemälde: „Thusnelda wird von ihrem Vater Segestes dem römischen Feldherrn Germanicus übergeben". Auch die dargelegten Bildungsresultate unserer Kunstgewerbeschule waren sehr befriedigend. Gleichzeitig mit ihrer Ausstellung waren in dem zur Schule gehörigen Kunstgewerbemuseum eine Anzahl von Arbeiten exponirt, welche infolge eines Preisausschreibens hiesiger Industriellen eingegangen waren. Erste Preise erhielten Bildhauer G. Seiffert in Berlin, Musterzeichner O. Kunath in Wurzen, R. Dorschfeld und die Architekten E. Fleischer und P. Naumann hierselbst.

Es würde nicht nur ungalant, sondern auch unbillig sein, wenn wir in unserer Ausstellungsrevue die anmutige Exposition mit Stillschweigen übergehen wollten, in welcher der hiesige Frauen-Erwerbs-Verein die Arbeiten aus seinen Fachschulen für Gewerbezeichnen, Porzellanmalen und Kunststicken vorführt. Trefflich geleitet, hat der genannte Verein bereits seit einigen Jahren eine ersprießliche Wirksamkeit entwickelt, und seine Bestrebungen und Leistungen verdienen alle Anerkennung.

Auf die besuchteste und größte Ausstellung, welche gegenwärtig hier eröffnet worden ist, auf die Ausstellung der für die Albert-Lotterie angekauften Kunstwerke, behalten wir uns vor in einem besonderen Artikel zurückzukommen. C.

Kunstlitteratur.

Von Overbecks Geschichte der griechischen Plastik, dritte Auflage, ist der vierte Halbband und damit der Schluß des stattlichen Werkes in der Hinrichsschen Buchhandlung in Leipzig erschienen.

Todesfälle.

Sir Henry Cole, der Gründer und ehemalige Direktor des South-Kensington-Museums, ist am 18. April im Alter von 74 Jahren in London gestorben.

Ludwig Halauska, ein geschätzter Wiener Landschaftsmaler, ist am 29. April im 55. Lebensjahre einem längeren Leiden erlegen.

Konkurrenzen.

Rgt. **Monumentaler Brunnen für Lindau.** Die Künstler, welche sich an der von der königl. bayer. Staatsregierung ausgeschriebenen Konkurrenz für einen monumentalen Brunnen auf dem Reichsplatze zu Lindau beteiligten, haben dem Schiedsgerichte die Abgabe seines Gutachtens nicht gerade schwer gemacht. Schon ein flüchtiger Gang durch den Ausstellungsraum reicht hin, um sich die Überzeugung zu verschaffen, daß von den ausgestellten 17 Modellen nur etwa drei in Betracht kommen können. Wir sehen da nicht blos höchst banale Gedanken verkörpert, sondern auch Entwürfe, denen es an all und jeder organischen und zweckentsprechenden Entwickelung gebricht. Das Stärkste in dieser Richtung leistete Professor Schwabe an der Nürnberger Kunstschule mit seinem in der Hauptsache für Erzguß gedachten Modell, welches für einen Tafelaufsatz ganz gut passen mag, nicht aber für einen monumentalen Brunnen. Der groß gedachte und echt monumental aufgebaute Entwurf Ruemanns, eines Schülers des vorstorbenen Professors Wagmüller, zeigt eine vierkantige Brunnensäule, von den allegorischen Gestalten der Fischerei, des Ackerbaues, der Schiffahrt und des Gartenbaues umgeben und gekrönt von der Statue der Lindavia mit Lindenzweig und Steuerruder. Schade nur, daß der Gedanke auf den Reiz der Neuheit keinen Anspruch machen kann. Als eine recht wackere Arbeit erweist sich Hafs Modell. Der aus dem Becken aufsteigende Rundturm trägt die Lindavia, an dem unteren Teile sind die Figuren von „Wasser"- und „Landsegen" und die Büsten Maximilians I., unter dessen Regierung Lindau an Bayern kam, und Ludwigs II. angebracht. Neu und originell sind die Gedanken nur am Modelle des Prof. Christian Roth. Es weist ein vierfach ausgerundetes Becken auf; zwischen den Ausrundungen erheben sich ebensoviele Postamente, welche im Hinblick auf die von der Stadt lebhaft betriebene Schiffahrt und ihre Lage auf einer Insel in ihrer Form einem Steuerruder ähnlich erscheinen. Diese Postamente tragen vier Knabengestalten: einen angeheiterten Schiffsjungen, in übersprudelnder Weinlaune den bekannten Seehafen vorzeigend (Schifffahrt), einen kleinen Bacchus, den berüchtigten Kater würgend (Weinbau), einen strammen Bauernjungen, die schwäbische Zipfelmütze auf dem Kopfe, mit einer riesigen Birne und mancherlei Gemüse (Obst- und Gartenbau), und einen kräftigen Fischerjungen, einen zappelnden Fisch im Arm haltend. Den untersten Teil der Brunnensäule schmücken mächtige Renaissancevoluten, zwischen denen Schildkröten hervorkommen, die weit vorspringende flache Muscheln auf den breiten Rücken tragen. Über diesen verjüngt sich die Säule, und zwar leider mehr als nötig und für das Auge gefällig, und dient einer Brunnennymphe, welche mit der linken Hand eine Muschel über ihrem Haupt emporhält, zur Basis. Aus der Muschel würde bei Ausführung des Modells eine entsprechende Fülle Wassers strömen, um glassturzartig das schöne nackte Weib wie in einen glitzernden Schleier zu hüllen und sodann in die Muscheln und von da in das große Becken abzufließen.

Personalnachrichten.

Professor Alwin Schultz in Breslau hat einen an ihn ergangenen Ruf als Professor der Kunstgeschichte an der Prager Universität angenommen.

Kunstvereine.

*** **Der Gesamtvorstand des Vereins Berliner Künstler**, dessen Wahl nunmehr erfolgt ist, besteht aus folgenden Mitgliedern: Professor Karl Becker, erster Vorsitzender; Maler Scheuernberg und Zöpke, Schriftführer; Architekt Schwenke und Bildhauer Thomas, Säckelmeister; Bildhauer Wiese, Archivar.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** **Der Pariser Salon** ist am 1. Mai eröffnet worden. Der Katalog enthält 5612 Nummern, darunter 2722 Ölgemälde und 886 Skulpturen. Die allgemeine Physiognomie ist bei weitem günstiger als die der letzten Jahre, obwohl die Genre- und Anekdotenmalerei über die Malerei großen Stils so sehr das Übergewicht hat, daß die letztere neben jener gar nicht in Betracht kommt. Nur Puvis de Chavannes hat mit einem großen dekorativen Gemälde für Amiens Ludus pro patria (römische Jünglinge, welche sich vor Frauen und Kindern in den Waffen üben) den Ruhm der alten Schule gerettet, während der jüngere Nachwuchs sich fast ausschließlich auf die moderne Sittenmalerei geworfen und auf diesem Gebiete eine stattliche Anzahl sehr beachtenswerter Arbeiten geschaffen hat. Ein keineswegs strenger Beurteiler, nämlich Albert Wolff, sagt jedoch im „Figaro", daß höchstens 400 Gemälde ein lebhafteres Interesse erregen. Zu ihnen gehört Bonnats Porträt des Malers Puvis de Chavannes, Baudry's Wahrheit, an welcher nur die gesucht nachlässige und wenig dezente Pose zu tadeln ist, Rolls „Fest des 14. Juli auf der Place Château d'Eau", „Mönche im Klostergarten" von Vibert, „Abend in der Bretagne" von Jules Breton, eine Grablegung von Carolus Duran, Bouguereau's „Abenddämmerung", eine Grablegung von Benjamin Constant, „Kavalleristen, die einen Eisenbahnzug besteigen", von Berne-Bellecour, „Die Trunkenheit" von Feyen-Perrin, Joseph Bara von Henner, „Das Bassin de la Villette" (mit Kohlenträgern) von Gervex und „Der Tod Kaiser Maximilians" von Laurens. Österreich ist durch Brozik (Kaiser Rudolph II. und sein Alchimist) und Werth'eimer (Loreley), Deutschland durch Fritz Uhde, dessen Gemälde „Wäschenäherinnen" wegen seines feinen grauen Tons sehr gerühmt wird, Liebermann, Josef Brandt und Grimm vertreten.

Rgt. **Aus dem Münchener Kunstverein.** Die bayerische Staatsregierung hat mit der Erwerbung der Lierschen Stimmungslandschaft „Bavaria" einen glücklichen Griff gethan. Die Arbeit läßt erkennen, daß Adolf Liers ursprüngliche Natur aus der Schule der französischen Naturalisten geklärt und gereinigt hervorgegangen ist; mit einer hochpoetischen Auffassung verbindet sie eine meisterhafte koloristische Technik. Es ist Spätsommer und die Sonne eben hinter dem Park an der Ruhmeshalle untergegangen. Aus dem regenfeuchten Grunde der Theresienwiese steigen leichte Nebel auf und legen sich über die Fläche, über welche Schwanthalers eherner Koloß und Klenze's prächtiger Bau sich mächtig erheben. Weiterhin schaut das Dorf Sendling mit seinem schlanken Kirchturme von der Höhe herab, und im Hintergrunde schließen die Zugspitze und ihre Nachbarn den Horizont ab. Das Hauptgewicht hat der Künstler auf die Luft- und Lichtstimmung gelegt, und durch sie wirkt er anregend und beruhigend zugleich auf das Gemüt des Beschauers. Als ein bedeutendes Werk erweist sich auch, trotz einer gewissen Fremdartigkeit der Erscheinung, die in der Technik ihren Grund hat, Albert Kellers neueste Schöpfung: „Faustina, im Vestibul des Fortunatempels zu Präneste den Ausspruch des Orakels erwartend". Faustina, des römischen Kaisers Antoninus Pius Gemahlin, entbrannte in Liebe zu einem Gladiator. Sie gestand dieselbe ihrem Gemahl und befragte ein Orakel um Hilfe. Der Ausspruch lautete, der Gladiator sei zu töten und die Kaiserin habe sich mit dessen Blute zu waschen. Also geschah es, und die Kaiserin kehrte in alter Liebe zu ihrem Gemahl zurück und gebar ihm einen Sohn, Commodus, der nachmals weniger einem Fürsten als einem Gladiator glich. In Kellers umfangreichem Bilde, dessen ungewöhnliche koloristische Schönheiten sofort in die Augen springen, sehen wir Faustina des Orakels harren und gleichzeitig in der Cella des Tempels den heiligen Akt vor sich

gehen. Die Konstruktion und Dekoration des Tempels würde in ihrer archäologischen Treue einem Fachmanne Ehre machen. Völlig überraschend ist die perspektivische Wirkung. Prof. Raab hat ein lebensgroßes Aquarellporträt (Kniestück) seiner Tochter Doris, der rühmlichst bekannten Kupferstecherin, ausgestellt. Die darauf verwendete Technik, welche auf die herkömmlichen Hilfsmittel zur Erreichung malerischer Effekte, wie das Herauskratzen von Lichtern verzichtet, kennzeichnet die Meisterhand. Geistreiche Auffassung und sprechende Ähnlichkeit kommen hinzu, um dem Werke den Stempel der Vollendung aufzudrücken. Math. Schmids „Ländliches Liebespaar" erfreut durch Innigkeit der Empfindung, Wahrheit des Ausdruckes und durch ein außerordentlich feines Kolorit. Das anmutige Bild trägt als Motto die Worte „Fein sein, fein sein, schön bei'nander bleib'n" aus Ludwig Steubs „Seefräulein". „Einfädeln" hat Eduard Grützner sein neuestes Werk betitelt. Was das bedeuten soll? Wer das köstliche Bild vor Augen hat, wer die hübsche junge Kellnerin emsig mit ihrem Nähzeug beschäftigt und von zwei nicht minder hübschen jungen Männern umworben sieht, der zweifelt nicht einen Augenblick, daß noch etwas anderes eingefädelt wird als Nähzwirn. Der Künstler hat für sein junges Volk unsere ganze Aufmerksamkeit und Sympathie erobert und erhält uns zudem noch dadurch in Spannung, daß wir nicht wissen, welchem von den beiden Verehrern die Schöne ihre Gunst schenkt. Gilt Grützner mit Recht als besonders stark im Individualisiren, so genießt er nicht minderen Ruhm als Kolorist und hat denselben im „Einfädeln" neuerlich bewährt, indem er seiner im kalten Lichte gehaltenen Hauptgruppe eine Nebengruppe Kartenspielender gegenüberstellt, welche vom hellsten Sonnenlicht überflutet ist. Ein hoher koloristischer Reiz liegt auch in Herm. Baischs „Morgen" mit der Herde „langsam hinwandelnder breitstirniger Rinder"; jeder Pinselstrich des aller Effekthascherei abholden Meisters verrät, wie aufrichtig er es mit der Kunst meint. — Eine wertvolle Sammlung von Bildern und Studien aus dem Nachlasse des verstorbenen Landschafters Dreßler in Breslau machte uns mit einem sehr tüchtigen Künstler bekannt. Von großer Auffassung zeugen zwei umfangreiche Landschaften Hellraths im Stile der alten Niederländer, die eine mit einer Reminiscenz an den Peißenberg im bayerischen Oberlande, die andere mit einem brennenden Schlosse und Zügen marodirender Soldaten. Von Fräulein Laux sahen wir das „Proletariat" der Vögel, eine Schar Spatzen in und um ein Staarenhaus versammelt, das die unverschämte Bande wohl gewaltsam annektirt hat.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Gent. Die Handelskammer in Gent veranstaltet dieses Jahr eine Kunstgewerbeausstellung, auf welcher indes nur Gegenstände belgischen Ursprungs zugelassen werden, soweit es sich um moderne Erzeugnisse des Kunstfleißes handelt. Eine damit zu verbindende Leihausstellung von Werken der Kleinkunst aus früheren Jahrhunderten läßt auch fremdländische Erzeugnisse zu. Eine dritte Abteilung des Unternehmens werden die Konkurrenzarbeiten bilden, zu deren Einsendung die Handelskammer mit einem ausführlichen Programm auffordert. Sie stellt zehn Aufgaben für Entwürfe und zehn Aufgaben für ausgeführte Arbeiten und beschränkt die Teilnahme an der Wettbewerbung auf belgische Unterthanen. Die Ausstellung soll vom 28. August bis zum 16. Oktober dauern.

Die königl. Gesellschaft zur Förderung der bildenden Künste in Antwerpen veranstaltet in diesem Jahre ihre 23. Ausstellung. Die Ausstellungen dieser Gesellschaft finden alle drei Jahre statt und sind den Künstlern aller Nationen zugänglich. Einsendungen für die diesjährige, vom 13. August bis zum 1. Oktober währende Ausstellung müssen spätestens am 15. Juli Abends 8 Uhr im Lokal der Ausstellung abgeliefert sein. Nähere Auskunft erteilt die Direktion der Gesellschaft, rue de Venus, in Antwerpen.

Vermischte Nachrichten.

Österreichische Expedition nach Kleinasien. In den letzten Tagen hat sich eine wissenschaftliche Expedition von Wien aus nach Kleinasien begeben. Die vorjährige Reise der Professoren Benndorf und Niemann und des Dr. von Luschan nach Lykien und Karien — als Fortsetzung der unter dem früheren Unterrichtsminister Herrn von Stremayr mit den Untersuchungen auf Samothrake so erfolgreich begonnenen österreichischen archäologischen Expeditionen von dessen Amtsnachfolger Freiherrn von Conrad bereitwilligst gewährt und von dem damaligen k. und k. Minister des Äußern, Freiherrn von Haymerle, auf das eifrigste und wahrhaft kunstbegeistert unterstützt, — hatte das Vorhandensein zweier antiker Bauwerke konstatirt, deren genauere Erforschung im Interesse der Wissenschaft und Kunst wünschenswert erschien. Das auf Veranlassung des Hofrats von Eitelberger eingeholte Votum eines Kreises von Fachmännern sprach sich auf Grund einer Denkschrift des Prof. Benndorf und photographischer Aufnahmen entschieden für die Verfolgung und, soweit möglich, Ausbeutung der gemachten Entdeckungen aus; und am 29. Dezember v. J. trat eine Gesellschaft von Kunstfreunden zusammen, welche sich die archäologische Erforschung Kleinasiens zur Aufgabe gemacht und zunächst eine zweite Expedition nach den im Vorjahre berührten Gegenden veranstaltet hat. Diese Gesellschaft besteht unter dem Präsidium Sr. Excellenz des Herrn Grafen Edmund Zichy und des Reichsratsabgeordneten Herrn Nikolaus Dumba aus den zwei Ehrenmitgliedern, Sr. Durchlaucht dem regierenden Fürsten Johannes von Liechtenstein und Herrn Baron Marco Morpurgo, Präsidenten der k. k. priv. Dampfschiffahrtsgesellschaft des österr.-ungar. Lloyd, aus einem leitenden Komité, zusammengesetzt aus den Herren Ministerialrat Freiherrn von Andrian, Prof. Benndorf, Reg.-Rat Bucher, Hofrat von Eitelberger, Hofrat Ritter von Hochstetter, Professor Kundmann, Graf Karl Lanckoronski, A. Ritter von Lanna, Freiherrn Alexander von Warsberg, Graf Clemens Westphalen und Prof. Zumbusch. In großmütiger Weise unterstützt von Sr. kaiserl. Hoheit Erzherzog Rainer, Sr. Durchlaucht dem regierenden Fürsten von Liechtenstein, den Freiherrn Albert und Nathaniel von Rothschild und von Leitenberger, Ritter von Drasche und einem ungenannten Herrn, wurde es der Gesellschaft möglich, in kürzester Zeit die für das Unternehmen erforderlichen Mittel aufzubringen. Und nachdem Se. Majestät der Kaiser, um die zu erwerbenden Kunstgegenstände der Stadt Wien zu sichern und dem Studium zugänglich zu erhalten, allergnädigst geruht hatte, deren Aufnahme in die Sammlungen des a. h. Kaiserhauses zu gestatten, konnte unverzüglich die Vorbereitung der Expedition in Angriff genommen, und dieselbe dank vielseitiger, kräftigster Förderung bereits in diesem Frühjahr ins Werk gesetzt werden. Es ist hier vor allem der warmen Vertretung der Interessen der Gesellschaft seitens Ihrer Exzellenzen des Ministers des Auswärtigen Grafen Kalnoky, des Sektionschefs von Kallay und des k. und k. Botschafters Freiherrn von Calice, welcher unter anderem auch die ungewöhnlich schleunige Ausfertigung eines kaiserlich ottomanischen Fermans zu danken ist, dann des k. k. Marinekommandanten und Viceadmirals Exzellenz Freiherrn von Pöck, welcher im Einverständnisse mit dem k. k. Botschafter in Konstantinopel das dortige k. k. Stationsschiff Taurus der Expedition beiordnete, und ebenso des k. und k. Reichskriegsministeriums, welches einen Feuerwerker und vier Geniesoldaten zur Verfügung stellte, zu gedenken; und ferner die umfassende und in wohlwollendster Weise gebotene Hilfeleistung des österreichisch-ungarischen Lloyd, das fördernde Entgegenkommen der Südbahngesellschaft, der Wiener Baugesellschaft, der Herren Baron Julius Schwartz, Kahl & Komp. in Krondorf und H. Mattoni hervorzuheben. Herr Hofphotograph W. Burger stattete die Expedition mit einem photographischen Apparate aus, Herr Prof. Kiepert in Berlin überließ die betreffenden Sektionen seiner noch nicht publizirten neuen Karte von Kleinasien und Herr Dr. Humann in Smyrna lieh durch seinen erfahrenen Rat der neuen, wie der vorjährigen Expedition wertvolle Hilfe. Ihnen allen gebührt der lebhafteste Dank, woran sich schließlich auch die Hoffnung knüpfen darf, daß diese edlen Beispiele ihre Fortsetzung in anderen freiwilligen Beiträgen zur Unterstützung dieses Unternehmens finden werden, das sich ebenso sehr einen patriotischen als einen wissenschaftlichen Zweck gesetzt hat, die seit langem empfindliche Lücke an antiken Originalbildwerken in den Wiener Kunstsammlungen auszufüllen. Sobald das Unternehmen gesichert war, richtete sich das Augenmerk der Gesellschaft darauf, diese Gelegenheit zu Forschungen und Studien in umfassender Weise auszunützen; und da das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht und das Oberstkämmereramt auf den Ge-

danken eingingen, jüngere Kunstgelehrte und einen Geologen die Reise mitmachen zulassen, setzt sich nunmehr die Expedition aus folgenden Mitgliedern zusammen: Dr. Otto Benndorf, Professor der Archäologie an der Universität Wien; Dr. Eugen Petersen, Professor der Archäologie an der Universität Prag; George Niemann, Architekt, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien; Dr. med. Felix Ritter von Luschan, Dozent an der Universität Wien; Dr. phil. Rob. Schneider, Kustosadjunkt an den Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses; Dr. phil. Emanuel Loewy in Wien; Dr. phil. Franz Studnička in Prag; Dr. phil. Emil Tietze, Beamter der Geologischen Reichsanstalt in Wien; Gabriel Knaffl Ritter von Fohnsdorf, Ingenieur in Wien. Der verschiedenartig wissenschaftliche Charakter dieser aktiven Teilnehmer der Expedition bezeichnet auch, wie vielseitig die von dem Unternehmen angestrebten Zwecke sind. Am 20. April gedachten die Reisenden von Smyrna aus in das Innere Kleinasiens einzudringen. Wir werden nicht ermangeln, wie über die Förderung, welche das Unternehmen durch anderweitige großmütige Unterstützung noch findet, so über dessen Fortgang und Erfolge auf jenen fernen Schauplätzen aus besten Quellen zu berichten.

B. **Aus Stuttgart.** Professor Donndorf hat das kleine Thonmodell zu dem Standbilde Johann Sebastian Bachs vollendet, welches für Eisenach in Bronze ausgeführt wird, Der Meister, im Zeitkostüm dargestellt, steht sinnenden Ausdrucks an einem Notenpult, auf welches er sich mit der linken Hand stützt, während die rechte eine Feder hält, als wollte er eine Komposition niederschreiben. Die Skizze war kurze Zeit gleichzeitig mit einigen Arbeiten von Schülern Donndorfs in dessen Atelier ausgestellt. Unter denselben zeichnete sich die fast lebensgroße Statue eines Aschenbrödel von Theodor Scheerer durch Anmut und Einfachheit aus. Der junge Künstler hat schon durch seine Büsten Wielands für Biberach, des Herzogs Christian für unser Justizgebäude, dann durch ein Standbild Dürers für unser Polytechnikum u. a. sein Talent bekundet, welches wir jetzt von einer anderen Seite, aber nicht minder erfreulicherweise kennen lernen. Ein römischer Gladiator und ein Flötenspieler von Deihle sind ebenfalls gute Arbeiten, die ein erfolgreiches Studium des menschlichen Körpers bekunden, während ein Relief von Kottmann, „Die heilige Elisabeth einen Pilger tränkend“, namentlich in der Behandlung der Gewänder gelungen ist. Ausgezeichnet durch Naturwahrheit und sorgsame Ausführung sind ferner zwei kleine Kühe von Baron Eduard v. Hayn, der auch als Aquarellmaler Tüchtiges leistet. — Wilhelm Rösch, ein früherer Schüler Donndorfs, hat eine Kolossalbüste des Dichters Wilhelm Hauff modellirt, die der von ihm ausgeführten Büste Mörike's nicht nachsteht. Sie wird jetzt von Pelargus in Erz gegossen und soll Ende Juni auf dem Hasenberge aufgestellt werden. Das Postament aus matt gelblichem französischen Sandstein wird in zwei Flügel auslaufen, die mit Ruhebänken versehen sind, damit man von dort aus die herrliche Aussicht auf Stuttgart und Umgebung künftig mit allem Behagen genießen kann.

c. **Aus den Dresdener Ateliers.** Der begabte Bildhauer Karl Echtermeyer hatte bekanntlich den Auftrag erhalten, das Treppenhaus der neuerbauten Gemäldegalerie zu Kassel mit acht Idealfiguren in Marmor zu schmücken, welche die acht hervorragendsten Kunstländer versinnlichen. Die von ihm zuerst angefertigten und bereits an ihrem Bestimmungsort aufgestellten Statuen: Griechenland, Rom, Frankreich und England, hatten sich in ihrer lebensvollen Charakteristik und Formenschönheit einer sehr beifälligen Aufnahme zu erfreuen. Gegenwärtig hat der Künstler auch die vier übrigen Statuen: Deutschland, Niederlande, Italien und Spanien fertig gestellt, welche sich nicht minder gelungen und ansprechend erweisen werden. — Im Schillingschen Atelier wird eifrig am Sockelschmuck des Nationaldenkmals für den Niederwald gearbeitet. Auch ist der Meister, dem Vernehmen nach, mit der Ausführung eines Lutherdenkmals für Leipzig betraut worden. Noch hat er mit Robert Diez die Herstellung verschiedener Porträtfiguren übernommen, welche das neue Straßburger Universitätsgebäude schmücken sollen. — Christian Behrens, ein jüngerer, aus der Hähnelschen Schule hervorgegangener Künstler, arbeitet an einer Statue, die für das Museum zu Gotha bestimmt ist und den Herzog Ernst in der Tracht der Ritter des Hosenbandordens darstellt. — Was unsere Maler betrifft, so hat Prof. Oehme jetzt den Plafondschmuck für das Neustädter Hoftheater vollendet, womit er von der Verwaltung der Dresdener Hermannstiftung beauftragt worden war. Der Schmuck besteht aus acht Gemälden in Wachsfarben, die in gewandter Technik, lebendig und wirksam, Scenen aus den berühmtesten Dramen und Opern vorführen. — Die Professoren Große und Pauwels malen an zwei großen Bildern für die Aula der Fürstenschule zu Meißen, auf welche wir nach Vollendung derselben ausführlicher zurückkommen werden.

Rgt. **Emil Kirchner in München** hat eben eine ganz in Sonnenlicht getauchte Ansicht der Stadt Florenz vollendet. Sie ist von einem sonst nicht üblichen Ansichtspunkt im Süden der Stadt aufgenommen, der, weniger beengt als der bekannte im Garten Boboli, einen weiten Ausblick über die Stadt mit ihren bedeutendsten Bauwerken und über das Thal des Arno hinweg bis zu der Höhe von Fiesole gewährt.

Rgt. **Gemäldecyklus für die Gottesackerkapelle zu Immenstadt.** An L. Glötzle in München ist der Auftrag ergangen, die Friedhofkapelle zu Immenstadt im Algäu mit einem Bildercyklus zu schmücken. Von den in Aussicht genommenen acht Bildern soll nur eines, das Altarbild (die Himmelfahrt Christi) in Öl ausgeführt werden, während alle anderen in Fresco werden gemalt werden. Die Stoffe sind: 1) Die Erschaffung des Menschen; 2) Der Sündenfall; 3) Die Geburt Christi; 4) Kreuzigung; 5) Christus in der Vorhölle; 6) Die Auferstehung, versinnbildlicht durch die Wiedererweckung von des Jairus' Töchterlein; 7) Die Himmelfahrt Christi; 8) Das jüngste Gericht.

*** **Das Gemälde von Gabriel Max „Es ist vollbracht!“** war in einem Berliner Kunstsalon des Abends unter künstlicher Beleuchtung ausgestellt worden, angeblich, weil der Künstler sein Werk von vornherein auf dasselbe berechnet hätte. In einem nach Berlin gelangten Schreiben verwahrt sich Professor Max sehr energisch gegen diese Insinuation und erklärt zugleich, daß derartige Schaustellungen seiner Gemälde keineswegs seinen Intentionen entsprächen.

*** **In Brüssel** hat sich ein Komité gebildet, um die sterblichen Überreste des Malers Jacques Louis David, welcher am 29. Dezember 1825 in Brüssel gestorben und auf dem dortigen alten Kirchhof beerdigt worden ist, nach Paris zu überführen. Die bourbonische Regierung hatte bekanntlich trotz der Bemühungen seiner Freunde die Beisetzung Davids, welcher in das gegen die „Königsmörder“ erlassene Verbannungsdekret mit einbegriffen war, in Paris verboten. Nur sein Herz war damals in das Grabdenkmal seiner Gattin auf dem Père Lachaise eingeschlossen worden.

Vom Kunstmarkt.

*** **Der künstlerische Nachlaß des belgischen Tiermalers Eugen Verboeckhoven** ist in Paris versteigert worden. Die Auktion hat jedoch kein bedeutendes Resultat erzielt, da der Ruhm des Künstlers schon bei seinen Lebzeiten verblichen war und seine eleganten Schafherden neben denen Troyons und besonders des großen Naturalisten Jacque nicht mehr Stich hielten. Der höchste Preis wurde für eine „Schafherde am Meeresstrande“ mit 11400 Fr. bezahlt. Die Totalsumme der versteigerten Gemälde, Zeichnungen und Studien betrug 140395 Fr.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Heiss, Aloïss, Les Médailleurs de la Renaissance: Vittore Pisano. Folio. 48 S. Mit 11 Lichtdruck-Tafeln. Paris, J. Rothschild. Frs. 40. —.

Heiss, Aloïss, Les Medailleurs de la Renaissance: Francesco Laurana et Pietro da Milano. Folio. 56 S. Mit 5 Lichtdruck-Tafeln. Paris, J. Rothschild. Frs. 30. —.

Luthmer, F., Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14. bis 18. Jahrhundert. Folio. Lieferung 1. 5 nach Photographie ausgeführte Lichtdrucktafeln. Frankfurt a. M., Keller. (Auf ca. 30 Lieff. berechnet.) à Mk.

Rosenberg, Adolf, Geschichte der modernen Kunst von der französischen Revolution bis auf die Gegenwart (1789—1882). 1. Lieferung. Lex.-8. 96 S. Leipzig, Grunow. (Auf ca. 10 Lieff. berechnet.) à Mk. 2. —.

Schasler, Max, Das System der Künste aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip mit besonderer Rücksicht auf das Drama. 8. XVI u. 264 S. Leipzig, W. Friedrich. Mk. 6. —.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Grabdenkmäler aus dem Jahrhundert der Reformation in evangelischen Kirchen Deutschlands. — Aus der romanischen Goldschmiedekunst. (Mit Abbild.) — Gewölbemalereien in der Kirche zu Teterow in Mecklenburg-Schwerin.

Chronique des Arts. No. 11 u. 13.
Ed. de Biefve †. — L'art au théâtre.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 198 u. 199.
Die slavische Hausindustrie, von Krsnjavi. — Über Bronze-Patinirung. — Joseph Chadt †. — Die Eröffnung der internationalen Kunstaustellung im Künstlerhause in Wien. — Die Tiroler Glasmalerei (1877—1881), von A. Jele.

Kunst und Gewerbe. No. 4.
Geschichte der Kammfabrikation, von C. Friedrich. (Mit Abbild.) — Die persische Nadelmalerei Susandschird. — Die Hygiene-Ausstellung 1882 in Berlin. — Die Landes-Bücherausstellung in Pest. — Abbildungen: Italienische Buchdecken des 16. Jahrhunderts; Blumenvasen aus getriebenem Silber vom Jahre 1683; Etagère.

Gewerbehalle. No. 5.
Bettstelle im Schloss Rheinstein (Deutsche Renaissance). — Geschnitzte Füllungen aus den Sammlungen des Louvre und aus dem Schlosse Fontainebleau (Französ. Renaissauce). — Stoffmuster aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München. — Moderne Entwürfe: Geschmiedetes Thor vom Reichs-Justiz-Amt in Berlin; Billard in Nussbaumholz und Ebenholz mit Elfenbein-Einlagen; Plastische Ornamente; Monstranz für die Votivkirche in Wien von Gold, Silber mit Feueremail und reichem Juwelenschmuck.

The Academy. No. 521.
The Royal Academy, von C. Monkhouse. — The Royal Society of Painters in Water-Colours, von Fr. Wedmore. — Notes from Rome, von Fr. Barnabei.

L'Art. No. 383.
Une famille d'artistes lombards au XIVe et au XVe siècle: Les Besozzo, von Marquis Girolamo d'Adda. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Deutsche Bauzeitung. No. 28—34.
Die Architektur des neuen Italiens, I: Florenz, von Fr. O. Schulze. (Mit Abbild.) — Neuere Architekturfunde in St. Ludgeri zu Helmstedt. — Berliner Neubauten: Die Dankeskirche auf dem Weddingplatz, von A. Orth. (Mit Abbild.) — Die Konkurrenz für einen monumentalen Brunnen in Lindau. — Berliner Neubauten, von Knoblauch & Wex. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 8.
Exposition du cercle artistique, von E. Verhaeren. — Exposition des Aquarellistes, von E. Verhaeren. — Le peintre Volders, von A. Schoy.

Inserate.

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Soeben erschienen:

DAS ABENDMAHL.

Nach Lionardo da Vinci gestochen von Raphael Morghen.

Heliogravure des k. k. milit.-geogr. Instituts in Wien.

Grösse ohne Plattenrand 88:43. Preis 20 Mk., auf chines. Papier 24 Mk.

F. Laufberger's

VORHANG IM NEUEN OPERNHAUSE ZU WIEN.

Nach den Cartons gestochen.

9 Blatt. Quer-Folio. **Wohlfeile Ausgabe** Preis in Umschlag 10 Mark.

Inhalt:

Gesammtbild — Ländliche Musik — Sängerbund — Hochzeit — Tanz — Mittelbild — Jagdfanfare — Siegesfanfare — Totalansicht des Opernhauses.

Prachtvolles Geschenk zu passenden Gelegenheiten.

Prämiirt auf den Ausstellungen zu Paris, Wien, Nürnberg, München, Leipzig.

POLYCHROME MEISTERWERKE

der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.

12 perspectivische Ansichten in Farbendruck

mit erläuterndem Text in vier Sprachen

herausgegeben von

Heinrich Köhler

Königlicher Baurath und Professor am Polytechnikum zu Hannover.

Sechs Lieferungen von je 2 Blättern nebst begleitendem Text.

Preis einer Lieferung 36 Mk. — Preis eines einzelnen Blattes (ohne Text) 18 Mk.

Die eingerahmten Blätter ergeben einen prächtigen und künstlerisch-wertvollen Zimmerschmuck.

Sämmtliche Blätter sind in den Ateliers der Herren *Loeillot* und *Winckelmann & Söhne* in Berlin ausgeführt. Die Übertragungen der beigefügten Texteswort haben die Herren *Charles Hittorff* in Versailles für das Französische, Dr. *Max Jordan* in Berlin für das Italienische, *Gottfried Kinkel* in Zürich für das Englische besorgt.

Camera della Segnatura, Roma. (I. Lfg.)
San Pietro in Roma. (I. Lfg.)
Stanza d'Eliodoro, Roma. (II. Lfg.)
Sala del Collegio nel Palazzo Ducale in Venezia. (II. Lfg.)
San Giovanni in Fonte, Battistero in Ravenna. (III. Lfg.)
Capella Palatina in Palermo. (III. Lfg.)
San Miniato presso Firenze. (IV. Lfg.)
Le Loggie di Rafaele nel Vaticano, Roma. (IV. Lfg.)
La Libreria in Siena. (V. Lfg.)
Loggia nell Palazzo Doria, Genova. (V. Lfg.)
Parte del Duomo in Orvieto. (VI. Lfg.)
Capella Sistina nel Vaticano, Roma. (VI. Lfg.)

Das ganze Werk elegant gebunden 250 Mk. (2)

Leipzig. Baumgärtner's Buchhdlg.

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Plafonds-Dekorationen.

Entwürfe

zur Verzierung der Decken

von Zimmern und Sälen.

Componiert und gezeichnet von

KARL SCHAUPERT

Architekt in Stuttgart.

30 Blatt in Quarto.

In Mappe 15 Mark.

Die hierzu gehörigen „Details in natürlicher Grösse" erschienen gleichzeitig in besonderer Mappe auf 15 Bogen grössten Formats und kosten 7 Mark 50 Pf., sind auch getrennt zu haben.

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Berlin! — Düsseldorf! — Karlsruhe! Weimar! — Wien!

Sämmtliche illustrirte Kataloge des Pariser Salon von 1879 an, sowie die Brüsseler und Londoner Kataloge (academy notes) sind stets vorräthig; der neue Katalog des Pariser Salon 1882 ist soeben eingetroffen bei

Schandri & Co., Kunsthandlung in München, Briennerstr. 8.

Hierzu eine Beilage von Fr. Wilh. Grunow und eine desgl. von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

18. Mai



Nr. 31.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Gewinnausstellung der Kunstlotterie des Albertvereins zu Dresden.

Der von Ihrer Majestät der Königin Carola von Sachsen gegründete und geleitete Albertverein, dessen segensreiche Wirksamkeit sich in Kriegs- und Friedenszeiten bewährte, hat bekanntlich zur Förderung seiner edlen Zwecke eine große Kunstlotterie veranstaltet. Die zu Gewinnen bestimmten, von Sachverständigen ausgewählten Werke, bestehend in Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Skulpturen und Stichen, sind gegenwärtig in Dresden öffentlich ausgestellt und verfehlen nicht, die Teilnahme des Publikums zu fesseln. Renommirte und beliebte Künstler finden sich unter den Ankäufen vertreten, welche durchgängig dem glücklichen Gewinner einen würdigen künstlerischen Zimmerschmuck in Aussicht stellen. Bei dem schreienden Mangel an passenden Ausstellungsräumen in Dresden sind der Exposition die nötigen Lokalitäten im königlichen Palais am Taschenberg eingeräumt worden.

Der Katalog der Ausstellung zählt bis jetzt 2675 Nummern auf. Die an der planmäßigen Gewinnzahl noch fehlenden Gegenstände sind teils solche, die noch nicht zur Ablieferung gelangt sind, teils untergeordnete Gewinne, die man aus Mangel an Platz zurückstellen mußte, und die mit ersteren später zur Ausstellung gelangen sollen.

Was zunächst die Gemälde betrifft, so haben sich dieselben aus allen deutschen Kunststädten, aus Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, München, Weimar und Wien rekrutirt. Die Hauptanziehungskraft auf das große Publikum äußert H. Makarts Sub rosa, ein Bild, welches, da die Figuren bekleidet sind, zwar nicht durch den bestrickenden Reiz des gemalten Fleisches wirkt, aber in der Auffassung und Behandlung doch nicht minder pikant als frühere Arbeiten des Künstlers ist und in seinen Vorzügen und Mängeln den ganzen Makart repräsentirt. In einem reizvollen jeu de barre stellt es zwei anmutige Mädchengestalten dar, die einen jungen Elegant bestürmen, welcher als Preis ein Rose hoch emporhält. — Durch malerische Vorzüge, insbesondere durch einen schönen Gesamtton, wenn auch nicht gerade durch tiefgehende Charakteristik der Hauptfigur, zeichnet sich ferner ein Bild von W. Lindenschmit aus, welches Anna Boleyn vorführt, wie sie im Vorgefühl ihres Todes ihr Kind, die nachherige Königin Elisabeth, dem Schutz des Matheis Parker übergiebt. Ebenso gehört ein Gemälde von K. Hoff: „Des Sohnes letzter Gruß", zu den besten Acquisitionen. Dasselbe ist nicht nur geschickt behandelt, sondern auch im Ausdruck der Figuren warm und innig empfunden. K. Becker malte mit bekannter virtuoser Technik und lebendiger Charakteristik eine Bilderauktion im Kostüm des vorigen Jahrhunderts, während uns C. Lasch in abendlich gestimmter Landschaft drei singende Mädchen an einem Waldsaume vorführt, eine ebenfalls bis auf die Nachteile, welche sich aus dem unmalerischen Element des Singens für das Bild ergeben, treffliche Leistung. Ansprechend auch sind die Darstellungen aus dem Familien- und Kinderleben von G. Igler (eine Wochenstubenscene), von W. Hasemann und Auguste Ludwig, wie die humoristischen Bilder von F. Freiesleben und H. Plathner, neben denen wir noch

ein keck naturalistisches Impromptu, frühstückende Arbeiter von O. Pilz, erwähnen wollen.

Von Landschaften ist in erster Reihe ein größeres Werk von O. Achenbach zu nennen, in welchem der Künstler mit gewohnter Meisterschaft von einer zwischen Massa und Sorrent gelegenen, von Vignen besetzten Anhöhe aus die Ansicht von Capri bietet. Das Werk hat bereits, gelegentlich der vorjährigen Dresdener Ausstellung, hier Besprechung gefunden. Auch R. Schietzold führt uns in einem seiner farbenfrischen Bilder auf das sagenumwobene, malerische Felseneiland, während den Landschaften von E. Hettich, K. Wimmer, J. Hahn, H. C. Hempel, O. Winkler, nordische Motive zu Grunde liegen. Noch ist ein lebendig in Scene gesetztes Tierstück von E. Meißner zu nennen.

Wenden wir uns den Gemälden der einheimischen Künstler zu, so ist eine Hagar mit Ismael von Jul. Hübner hervorzuheben, ferner ein hübsches Genrebild von R. Böhm, „In der Fremde" betitelt, das seinen Inhalt mit Gefühlswärme und in klarem Kolorit anmutig zum Ausdruck bringt. Ein poetisch empfundenes, fein durchgeführtes Bild giebt C. W. Müller in seinen aus der Kirche heimkehrenden Landleuten; Figuren und Landschaft sind gut zusammen gestimmt. E. Oehme schildert in einem größeren, flott behandelten Bilde ein Spreewalddorf; in freundlicher und geschickter Weise auch spiegeln die Arbeiten von A. Thomas, E. Leonhardi, J. Schenker, W. Jettel u. a. die deutsche Dorf- und Waldnatur wieder. Zu den anziehendsten und besten Arbeiten gehören in ihrer edeln Naturauffassung zwei italienische Landschaften von F. Preller, von welchen uns die eine an den erinnerungsreichen Strand von Cumä, die andere in die römische Campagna versetzt. Tüchtige Tierstücke finden sich sodann von A. Thiele, G. Hammer, A. Friedrich und S. Dahl, woran sich zahlreiche Blumenstücke und Stillleben verschiedenartigen Wertes reihen. Auch an Aquarellen ist kein Mangel, es finden sich Arbeiten von C. Werner (Leipzig), T. Choulant, W. Rau, P. Mohn, A. Reinhardt darunter; ebenso wird den vorhandenen Zeichnungen der Name O. Pletsch zur Empfehlung gereichen.

Was schließlich die Skulpturen anlangt, so bestehen sie meist aus kleineren, ernsten und heiteren Gruppen und Figuren in Bronze und Gips. Zu den glücklichsten Arbeiten darunter zählen: eine gut empfundene Gruppe, Christus als Kinderfreund, von dem verstorbenen W. Schwenk; ein schöner Nymphenkopf von B. Kruse; die vier Jahreszeiten in jugendlichen Büsten von H. Möller; ferner die artig erfundenen, anmutigen Genrefiguren von H. Hultzsch, G. Broßmann, R. Diez, C. Schlüter, H. Bäumer, C. Behrens, H. Epler u. a., Werke, die teilweise durch Abgüsse bereits vorteilhaft bekannt und wohl geeignet sind, dem Lotterie-Unternehmen Freunde zu werben.

C. C.

Die heraldische Ausstellung in Berlin.

III.

Im Verlaufe der Ausstellung hat sich das Interesse für dieselbe immer lebhafter gestaltet, so daß mehrere Sammler sich noch spät entschlossen haben, interessante Gegenstände aus ihrem Besitze dem Gesamtbilde derselben einzuverleiben. So hat Bürgermeister Thewalt in Köln eine Uhr mit Ständer aus Goldbronze, welche zugleich als Lampe dient, vom Jahre 1583, eine spanische Arbeit, ferner einen silbernen Löffel mit gotischem Ornament, einen Siegelring und mehrere andere Gegenstände hergegeben. Einige derselben liegen in einem Glaskasten, welcher den fürstlich Hohenloheschen Familienschmuck enthält, der insofern von besonderem Interesse ist, als die meisten Stücke desselben, aus dem 16. und 17. Jahrhundert herrührend, sich noch ihrer ursprünglichen Fassung erfreuen. Neben einigen goldenen Medaillen von ausgezeichneter Arbeit des 16. Jahrhunderts ist eine große Halskette wegen ihrer originellen Komposition bemerkenswert. Sie besteht nämlich aus goldenen Korallenzweigen, die mit hellviolettem Email überzogen sind. In derselben Vitrine liegt ein auf Elfenbein offenbar nach dem Leben gemaltes Miniaturporträt der Maria Stuart mit der Inschrift: Maria Stuart anno 30, also aus dem Jahre 1572. Das Bild ist von einen überaus zierlichen, mit acht Saphiren besetzten Rahmen aus Silberfiligran in ovaler Gestalt umschlossen.

Die königliche Bibliothek in Dresden hat 23 Bibeln und Psalter aus dem 16. und 17. Jahrhundert geschickt, welche aus der gräflich Brühlschen Büchersammlung stammen. Sie zeigen uns an auserlesenen Beispielen die große Vielseitigkeit, welche die Buchbinder jener Zeiten im Gegensatz zu der trostlosen Einförmigkeit der unsrigen zu entfalten wußten. Wir finden Deckel aus rotem Sammet mit einem Monogramm in der Mitte und Eckstücken mit Cherubim in Silber gegossen, einen Band aus gepreßtem Leder mit gleichen Eckstücken aus Messing, einen Deckel des siebzehnten Jahrhunderts aus gepreßtem Leder, auf welches eine aus Ornamenten und Wappen bestehende, durchbrochene Messingplatte in 'geschnittener Arbeit aufgelegt ist. Ornamente und Wappen sind in das, wie es scheint, feuervergoldete Messing gravirt. Ein anderer Band zeigt Goldstickerei auf rotem Sammet, wieder andere zeigen Malereien auf Leder. Zwei Bände mit

dem Fuggerwappen aus dem Besitze des Fürsten von Oettingen-Wallenstein repräsentiren auch die Technik des Ledermosaiks, welche seit kurzer Zeit wieder in Aufnahme gekommen ist.

Besonders stark hat sich an der Ausstellung das Dresdener Kunstgewerbemuseum beteiligt. Ihm gehört der älteste der vorhandenen Stoffe, ein roter Seidenstoff byzantinischen Ursprungs mit grünen und blauen Greifen in Kreisen aus dem 12. Jahrhundert an, ferner ein violetter Seidenstoff mit grünem und gelbem Laubwerk und Greifen und Drachen in Goldbrochirung, eine sarazenische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Die Sammlung ist zu bekannt, als daß wir auf die einzelnen Stücke noch näher einzugehen hätten. Nur ein Sessel mit Lehne und Sitz aus geschnittenem Leder, der wohl noch dem 16. Jahrhundert angehört, und eine Casula von rotem Sammet auf Goldgrund mit einem Kardinalswappen in Goldstickerei aus der Kirche in Schwarzenberg seien aus der Fülle der Gegenstände, welche so ziemlich alle Zweige des Kunsthandwerks repräsentiren, hervorgehoben.

Unter den Glasmalereien ist die älteste eine Scheibe mit der Kreuzigung Christi nach einem Kupferstiche Schongauers und dem Wappen der Pfintzing, welche noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (der Katalog sagt um 1460) angefertigt worden ist. Sie gehört dem Rechnungsrat Warnecke in Berlin, welcher sich um die Ausstellung hervorragende Verdienste erworben hat, und ist bis auf einige Defekte am Rande wohl erhalten. Namentlich ist das schmerzerfüllte Gesicht der Madonna mit großer Feinheit ausgeführt und von hoher Schönheit. Bei den übrigen Glasmalereien überwiegt das heraldische Interesse, ebenso wie bei den zahlreichen Glasgefäßen, unter denen ein großer Willkommbecher von 1588 mit dem thronenden Kaiser in vollem Ornat und den sieben Kurfürsten in Emailmalerei am interessantesten ist. Die Abteilung der Majoliken ist klein, enthält aber einige Stücke von auserlesener Schönheit aus dem Besitze des Königs von Württemberg: zwölf italienische Teller mit Groteskornamenten aus der guten Zeit des 16. Jahrhunderts, und eine mit Wappen und figürlicher Darstellung versehene Schale, welche die Inschrift trägt: Johann Neudörffer rechenmeister. Spartam quam nactus es hanc orna. Ob der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister der Besitzer dieses Tellers gewesen ist, oder ob derselbe sich auch mit Majolikamalerei befaßt hat, mögen Kundigere entscheiden.

An Wappen- und Stammbüchern und sonstigen heraldischen Manuscripten vereinigt die Ausstellung ein ganz enormes Material, welches zum größeren Teil aus dem Besitze des Rechnungsrates Warnecke herrührt. Einige dieser Wappenbücher reichen bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts hinauf. Zwei von ihnen, das Wappenbuch der Sluessfelder von 1551 und ein zweites von 1578, tragen den Namen des fruchtbaren Virgilius Solis als Verfertiger. Sie zeichnen sich durch eine überaus sorgsame und minutiöse Ausführung der Malereien aus.

Damit haben wir einen flüchtigen Überblick über die wertvollsten Stücke der heraldischen Ausstellung gegeben, soweit sie ein allgemeineres Kunstinteresse und nicht blos ein spezifisch heraldisches besitzen. Eine umfangreiche Lichtdruckpublikation ist in Vorbereitung, welche auch die für das Kunstgewerbe interessanten Objekte enthalten wird.

Adolf Rosenberg.

Nekrologe.

Henry Lehmann †. Mit Henry Lehmann, der am 30. März l. J. zu Paris starb, ist einer der letzten und einflußreichsten Repräsentanten jener Richtung der modernen französischen Malerei geschieden, die zu Beginn unseres Jahrhunderts von Ingres begründet, das Heil der Kunst in der einseitigen Betonung der Formenschönheit suchte und je mehr sie darüber die geistige und seelische Belebung der Form vernachlässigte, um so gewisser in kalte, gehaltlose Manier versank.

Geboren zu Kiel (nach andern zu Ottensen bei Altona) am 14. April 1814, kam Lehmann, nachdem er den Unterricht seines Vaters, der selbst Maler war, genossen hatte, schon mit 17 Jahren nach Paris, trat in das Atelier von Ingres ein, und ward bald einer seiner besten Schüler. Er debütirte im Salon des Jahres 1835 mit einem „Tobias und der Engel“ und im folgenden Jahre mit der „Tochter Jephta's“, dem „Fischer“ (nach Goethe, Museum von Carcassonne) und dem „Cid“ und zeigte schon in diesen Werken neben Tüchtigkeit der Technik und Reinheit der Zeichnung jene gesuchte Naivetät der Komposition, jene leere Eleganz der Formen, jenes Schwanken zwischen moderner Süßigkeit und gemachter Kraft der Erscheinung, das sich als roter Faden durch sein ganzes Schaffen zieht. Die Aufmerksamkeit der Kunstkreise jedoch zog Lehmann, nachdem er inzwischen ein Jahr in München und Italien zugebracht hatte, erst mit seiner „Heil. Katharina, von Engeln durch die Lüfte getragen“ (1840), einer „Geißelung Christi“ (1842, St. Nikolas zu Boulogne), „Hamlet und Ophelia“ (1846), „Die Sirenen“ (1848), einer „Himmelfahrt Mariä“ (1850, St. Louis en l'Ile), und insbesondere durch seine „Okeaniden, die den Prometheus beklagen“ (1851, Luxembourg), in erhöhtem Grade auf sich, denen sodann in den Salons der Jahre 1852—1866 eine bunte Reihe anderer Arbeiten folgte, unter denen wir blos die „Anbetung der heil. Könige“, eine „Heil. Agnes“, die „Erziehung des Tobias“, „Sarahs Besuch bei den Eltern des Tobias“ (1866), eine „Venus Anadyomene“ und eine „Undine“ anführen wollen. In seinen religiösen Darstellungen suchte Lehmann bald durch äußerliche Feierlichkeit der Anordnung, bald durch Hereinziehen ethnologischer Kuriositäten, einmal durch gefällige Idealität der Formen, dann wieder durch gewaltsame Bewegungsmotive die mangelnde Beseelung des Stoffes

zu verdecken, während ihm seine mythologischen Scenen vorzugsweise Gelegenheit gaben, dem herrschenden Geschmacke in der Darstellung eleganter Nuditäten von elfenbeinerner Glätte des Kolorits und moderner Süßlichkeit des Ausdruckes entgegenzukommen. Seiner in der That immer wachsenden Beliebtheit hatte er den Auftrag zur Ausschmückung der heil. Geist-Kapelle der Kirche St. Merry mit Fresken (Verkündigung, Taufe Christi, Ausgießung des heiligen Geistes und Beichte) sowie des großen Festsaales im Hotel de Ville mit Wandgemälden zu verdanken, wo er in 56 Gewölblunetten, die er in der beispiellos kurzen Zeit von zehn Monaten vollendete, eine nicht blos in der Ausführung, sondern auch im Ideengange und in der Auswahl der Motive etwas flüchtige und oberflächliche, aber nicht geistlos behandelte Geschichte der Kulturentwickelung der Menschheit gab. Die leichte, andeutend improvisirende Art der Ausführung mußte hier umsomehr überraschen, als er in seinen bisherigen Werken den Nachdruck stets auf eine in ihrer Wirkung peinliche Glätte und Vollendung der Mache gelegt und aus seinen Kompositionen jedes Moment des Ursprünglichen, momentan Eingegebenen sorgsam verbannt hatte. — In seinen späteren Wandgemälden, die er an der Decke eines Saales des Palais de Justice und als Lunetten im Senatssaale im Luxembourg ausführte, hat er den bei mancher Flüchtigkeit doch ansprechenden Charakter dieser Fresken nicht wieder erreicht; umsomehr ist es zu bedauern, daß sie, wie auch jenes Deckengemälde des Justizpalastes, in den Stürmen der Kommune untergingen.

Eine reiche künstlerische Thätigkeit entfaltete Lehmann als Porträtmaler. Wenn wir uns auch heute den Enthusiasmus, womit seine Bildnisse bei ihrem Erscheinen von der Kritik und dem Publikum aufgenommen wurden, nicht ganz erklären können, so gestehen wir den besten seiner Leistungen in diesem Zweige, wie den Porträts der Gräfin d'Agoult, seiner eigenen Gemahlin, Fr. Liszts, des Erzbischofs Darboy, des Abbé Deguerry, des Ministers Baroche u. a. m., gerne gewählte Anordnung, den Stempel künstlerischer Vornehmheit, die aber oft auch in Kälte umschlägt, und treffende Charakteristik zu, während wir uns freilich weniger mit ihrer mitunter allzu glatten Technik befreunden können.

Seit dem Jahre 1847 naturalisirt, hatte Lehmann sich auch geistig völlig in seiner neuen Heimat akklimatisirt und etwa nur in der bei seinen Kunstgenossen seltenen Ausdehnung seiner Bildung und Kenntnisse, die sich bei ihm auch in der Vielseitigkeit der Kunstübung bethätigte, ein Charakteristikon behalten, das auf sein ursprüngliches Vaterland hinwies. Auch dieser Vorzug seines Wesens fand in seiner Adoptivheimat volle Anerkennung. Seit 1864 Mitglied der Académie des beaux-arts, hatte er hier bedeutenden Anteil an der Redaktion des von ihr herausgegebenen Dictionnaire des beaux-arts und führte auch sonst bei feierlichen Anlässen in ihrem Namen das Wort, das er in nicht gewöhnlichem Grade zu beherrschen wußte. Seit 1875 hatte er auch eines der offiziellen Ateliers als Professor der Malerei an der École des beaux-arts inne, war aber Ende des vorigen Jahres gezwungen, dieser Thätigkeit wegen der andauernden Kränklichkeit zu entsagen, welche die letzten Jahre seines Lebens verdüsterte und ihn die Wandlung in der französischen Malerei, die seinen Prinzipien schnurstracks entgegenlief, doppelt schwer empfinden ließ. C. v. F.

Kunstlitteratur.

* „Bulletin Rubens" nennt sich ein soeben in Brüssel ins Leben tretendes Fachorgan, welches ausschließlich der Rubensforschung dienen soll. Dasselbe erscheint im Verlage von C. Muquardt (Merzbach und Falk) in vierteljährlichen Heften und wird redigirt von der Kommission, welche bei Gelegenheit der Säkularfeier des Meisters vom Antwerpener Stadtrat zum Behufe der Sammlung und Veröffentlichung aller auf Rubens und seine Werke bezüglichen Dokumente u. s. w. eingesetzt wurde.

Preisverteilungen.

* **Das Professorenkollegium der Wiener Akademie** hat den Reichel'schen Preis im Betrage von 1500 Fl. ö. W. für dieses Jahr einstimmig dem Bildhauer Joseph Pechan zuerkannt.

Personalnachrichten.

* **Professor Wilhelm Lübke** in Stuttgart beging am 2. Mai sein 25jähriges Jubiläum als akademischer Lehrer. Am Abend brachte der Stuttgarter Akademische Liederkranz dem Jubilar ein Ständchen, bei welchem der Gefeierte von einem der Studenten in warmen Worten begrüßt wurde. Lübke dankte in längerer Rede, deren Schluß dem Gedeihen der Hochschule galt, deren Jünger stets dem Schönen und Idealen zugethan bleiben möchten, das er sie gelehrt.

B. **Der Maler Karl Wünnenberg** aus Düsseldorf, ein früherer Schüler des Professors Wilhelm Sohn, hat einen Ruf als Lehrer an die königl. Kunstakademie in Kassel erhalten und angenommen, wo er der Nachfolger des Professors Josef Scheurenberg wird. Er lebte seit dem Jahre 1876 in Italien, teils in Rom, teils in Castellamare und hat sich durch seine dort geschaffenen Genrebilder aus dem antiken und dem modernen Leben einen geachteten Namen erworben. Das neueste derselben, eine Idylle aus der altitalienischen Zeit, erregte kürzlich in der permanenten Kunstausstellung von Ed. Schulte in Düsseldorf allgemeines Interesse.

⊙ **Der Landschafts- und Tiermaler Professor Albert Brendel** ist zum Direktor der großherzoglichen Kunstschule in Weimar ernannt worden.

Kunstvereine.

B. **Der Verein für Förderung der Kunst in Stuttgart**, über dessen Entstehen wir in Nr. 7. d. Bl. berichtet haben, hielt am 2. Mai unter dem Vorsitze des Direktors der königl. Kunstschule, v. Liezen-Mayer, seine erste ordentliche Generalversammlung ab, in welcher der Rechenschaftsbericht über das erste Jahr seines Wirkens zur Vorlage kam. Derselbe zeigt in der erfreulichsten Weise, daß die Bestrebungen des Vereins vom besten Erfolge gekrönt waren und eine gedeihliche Fortentwickelung erwarten lassen. Der König von Württemberg, der das Protektorat übernommen, hat mit seiner Gemahlin dem Verein 10000 Mk geschenkt, außerdem wurden ihm von 36 Stiftern 42000 Mk. und von 28 Darleihern 31000 Mk. überwiesen, so daß sein Vermögen nunmehr aus 83000 Mk. besteht. Von dieser Summe hatte der Verwaltungsrat 42000 Mk. verwendet, um ein Haus mit sechs Ateliers erbauen zu lassen; dasselbe entsprach so sehr dem vorhandenen Bedürfnis, daß es sofort vermietet war und dem Verein den vollen Zins trägt. Auch konnte bereits einem sehr begabten Schüler der königl. Kunstschule, Fugel, ein Stipendium von 600 Mk. bewilligt werden. Der dringend wünschenswerte Bau eines günstigen Ausstellungsgebäudes hat dagegen leider noch nicht zur Ausführung gelangen können, da der für dasselbe in Aussicht genommene Platz nicht genehmigt worden ist. Der Verein macht sich Hoffnung darauf, daß ihm im Laufe der Zeit weitere Schenkungen, Legate und andere Zuwendungen zu teil werden, um seine Thätig-

keit auch auf die Förderung der monumentalen Kunst ausdehnen zu können.

Sammlungen und Ausstellungen.

Mit dem Pariser „Salon" ist in diesem Jahre zum erstenmale eine **kunstgewerbliche Ausstellung** verbunden, welche in den Räumen des südöstlichen Pavillons des Ausstellungsgebäudes auf den Champs-Elysées untergebracht ist. Diese Einrichtung ist auf Antrieb der Union centrale des arts décoratifs ins Leben getreten. Zugelassen werden nur Erzeugnisse französischen Kunstfleißes. Nach dem Reglement zerfällt die Ausstellung in zehn Rubriken. Wir zählen dieselbe an der Hand des soeben erschienenen, im ganzen 517 Nummern zählenden, mit Zinkätzungen reich illustrirten Katalogs (Verlag von A. Quantin, Preis 1½ Fr.) auf, unter Befügung der Zahl, welche die zugehörigen Gegenstände ausmachen: 1. Dekorative Architektur (23). — 2. Dekorative Skulptur (59). — 3. Dekorative Malerei (167). — 4. Metallindustrie und Goldschmiedekunst (46). — 5. Tapisserie (37). — 6. Töpferei, Emaillen, Gläser (134). — 7. Mobiliar (16). — 8. Textilindustrie (8). — 9. Kostüme (vakat). — 10. Buchdruck und Buchausstattung (25).

⊙ **Der künstlerische Nachlaß des Weimarer Genremalers Karl Ziermann**, welcher am 14. Februar 1881 in Berka bei Weimar starb, ist im Lokale des Berliner Künstlervereins zur Ausstellung gelangt. Es sind sechs vollendete Gemälde und etwa 50 Studien und Skizzen in Öl, welche ebenso sehr von einem gründlichen Studium des Waldes wie von der innigen Liebe des Künstlers zu seiner thüringischen Heimat zeugen. Ziermann konnte sich erst mit 21 Jahren der Malerei widmen, die er unter Gussow, Hagen und Baur studirte. Er war Landschafts- und Genremaler zugleich. Als Landschafter behandelte er Bäume und Pflanzen, Gras, Moos, Gestein mit der Gewissenhaftigkeit eines Botanikers, ohne daß die koloristische Gesamthaltung darunter litt. Seine Figuren bewegten sich mit überraschender Natürlichkeit, als wären sie in die Landschaft hineingewachsen. Dabei war die Durchführung derselben überaus subtil und zart. Bilder wie der „Botaniker", der am Rande eines Sumpfes hockend, mit der Krücke seines Stockes nach einer begehrenswerten Wasserpflanze langt, der vom Förster erwischte „Vogeldieb", die „Holzfäller", haben dem Künstler frühzeitig Anerkennung — er erhielt für das erste Bild die kleine goldene Medaille in Berlin — und Freunde erworben. Sein frühzeitiger Tod hat dem Schaffen eines Künstlers ein Ende gemacht, der sich bereits zu einer interessanten und liebenswürdigen Individualität emporgearbeitet hatte.

⊙ **Der Historienmaler Paul Händler** in Berlin, Lehrer an der dortigen Kunstschule, welcher sich mit unermüdlichem Eifer der Pflege der religiösen Kunst hingiebt und bereits zahlreiche Altarbilder, Entwürfe für Glasfenster und dergl. geschaffen, hat kürzlich ein großes Gemälde in Wachsfarben für die Aula des Domgymnasiums in Magdeburg vollendet. Bevor es an seinen Bestimmungsort übergeführt wurde, hatte es der Künstler im Salon von Emil Ph. Meyer & Co. zur Ausstellung gebracht, wo es freilich ohne den architektonischen Rahmen nicht den vollen Eindruck hervorrief, der seinem Schöpfer erwünscht war. Es stellt die Predigt Pauli auf dem Areopag in Athen nach der Schilderung in der Apostelgeschichte dar. Unter der zuhörenden Menge, welche die hohe Gestalt des hinter der Rednerbühne stehenden Apostels umgiebt, sieht man die aus der Überlieferung bekannten Männer und Frauen, die nachmals den Kern der christlichen Gemeinde in Athen bildeten, und die Vertreter der antiken Philosophie, die Stoiker, Cyniker und Epikuräer, letztere mit Rosen bekränzt von einem Gelage heimkehrend. Die Komposition ist lebendig und geschickt arrangirt; in der Charakteristik der einzelnen Figuren und namentlich in der Durchbildung der nackten Körperteile hätte aber unbeschadet der monumentalen Wirkung erheblich mehr geleistet werden können. Auch ist das Kolorit zu hart und bunt ausgefallen, was freilich zum Teil in der gewählten Technik begründet sein mag. — Der Inhaber des Kunstsalons hat sich, wie wir in der vorigen Nummer gemeldet, den Bannstrahl des Professors Gabriel Max zugezogen, weil er seinen „Christus am Kreuz" bei Licht ausgestellt hat. Die Entrüstung des Münchener Malers ist um so auffallender, wenn man sich erinnert, daß er es Jahre lang ruhig mit angesehen hat, wie sein „Gretchen" bei Licht gezeigt wurde, ohne daß er jemals dagegen eingeschritten ist. Die Ausstellung bei Licht ist übrigens auf Veranlassung des Besitzers des Gemäldes, des Prager Kunsthändlers Lehmann, erfolgt. Die durch ein paar Öllampen bewirkte Beleuchtung schadet auch keineswegs dem Bilde.

⁂ **Über das neueste Gemälde des polnischen Historienmalers Jan Matejko „Die Huldigung Preußens"** (Hold pruski) wird der Wiener „Presse" aus Krakau folgendes geschrieben: „Das Bild ist samt dem Goldrahmen 965 cm lang und 618 cm hoch und stellt den feierlichen Akt der Huldigung dar, die der letzte Großmeister des deutschen Ritterordens, Herzog Albrecht von Brandenburg, seinem Onkel, dem Polenkönig Sigmund I., von welchem erstgenannter das Herzogtum Preußen in Lehen nahm, aus diesem Anlasse am 10. April 1525 auf dem Krakauer Hauptring unter freiem Himmel, in der Nähe der „Sukienica" und in Anwesenheit der Magnaten und Würdenträger Polens, sowie der Königin und ihrer Hofdamen leistete. Im Vordergrunde des Bildes wird die Huldigungsfeier auf demselben Orte, wo sie in Wirklichkeit stattgefunden, dargestellt. Auf einem kostbaren reichverzierten Thronsessel, der sich auf einer mit purpurrotem Tuch bedeckten Estrade befindet, sitzt König Sigmund I. in einer weiten, gelben Dalmatika, eine goldgestickte Kappe auf dem Haupte. Der König, auf dessen Schoß das heilige Evangelium aufgeschlagen liegt, hält die Rechte gegen den ihm zu Füßen knieenden, den Huldigungseid leistenden Herzog Albrecht feierlich ausgestreckt; letzterer (eine martialische Erscheinung mit langem schwarzen Barte, in die mittelalterliche Rittertracht gekleidet) hält während der Huldigung eine in der Luft wehende preußische Fahne, während die lange Schleppe seines Herzogsmantels von Hermelin von einem der hinter dem Herzog knieenden zwei Pagen getragen wird, von denen der zweite den Helm des Herzogs in der Hand hält. In der Nähe des letztgenannten stehen seine zwei Brüder, Georg und Kaziemierz, zum Zeichen, daß sie, falls Herzog Albrecht kinderlos sterben sollte, als dessen Erben ebenfalls zur Leistung des Huldigungseides verpflichtet sind. Hierauf — immer zur Linken des Zuschauers — erscheint in stolzer majestätischer Haltung die Königin Bona (aus dem italienischen Fürstengeschlechte der Sforza stammend) mit ihrem weiblichen Gefolge, umgeben von Vertretern der höchsten polnischen Aristokratie, darunter der Hofmarschall, der aus einem von einem Hofdiener gehaltenen goldenen Becken Münzen nimmt, um dieselben bei der Rückkehr des Königs in sein Schloß den Armen zuzuwerfen. Auf der Galerie der „Sukienica" sieht man ein zahlreiches Publikum, welches gespannt dem Huldigungsakte beiwohnt. Zur Rechten des Zuschauers befindet sich eine Gruppe polnischer Würdenträger, Bischöfe und Magnaten, die mit ernsten Mienen dieser Huldigungsfeier zuschauen und jener Partei anzugehören scheinen, die gegen diese Huldigung und für die Annektirung des Herzogtums war. Unmittelbar hinter dem König steht dessen kleines Söhnchen (der nachherige Sigmund August) in einem Kleidchen von purpurrotem Sammt, in der Hand eine goldene Kette haltend, welche für den Herzog Albrecht bestimmt ist. Auf den Stufen der Estrade erblickt man den kunstvoll gemalten „Stanczyk" des Königs, den Hofnarren, der, halb sitzend, halb liegend, eine Flöte in der Hand, bei keiner guten Laune und mit diesem Huldigungsakte ebenfalls nicht einverstanden zu sein scheint. Unter den an dem letztgenannten teilnehmenden Gästen macht sich besonders die imponirende Gestalt eines Kosakenhetmans zu Pferd mit einem riesigen Federbusch am mächtigen Helm bemerkbar."

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 4. April. Nach Aufnahme der Herren Oberlehrer Dr. Schröder und Dr. Stengel als ordentliche und des Herrn Senator als außerordentliches Mitglied legte der Vorsitzende an neueingegangenen Schriften vor: Olympia und Umgegend, 2 Karten und 1 Situationsplan, gez. von Kaupert u. Dörpfeld, herausgeg. von Curtius u. Adler, Berlin 1882; Schwabe, Pergamon u. seine Kunst, Tübingen; Engelmann, Beiträge zu Euripides, I Alkmene; Metropolitan museum of art; bullet. di archeol. e storia Dalmat. V 1, 2;

Solms-Laubach, Herkunft, Domestikation und Verbreitung des gewöhnlichen Feigenbaums (Göttingen), worin im Anschluß an Hehn die Verbreitung der Feigenkultur von der Küste Syriens im 8. Jahrh. nach Griechenland und Italien ermittelt ist, so daß für Latium hier nicht wie bei Wein und Olive die Griechen die Vermittler gewesen sind. — Herr von Duhn legte eine Anzahl von Tafeln vor, hergestellt für die Publikation in den monumenti dell' istituto 1881, auf welchen die Reliefs vereinigt sind, welche vom Vortragenden in den miscellanea Capitolina 1879 behandelt wurden. Er legte die Zusammengehörigkeit dieser Reliefs dar, erörterte die Kombination, durch welche er geglaubt hat dieselben mit der auf dem Marsfelde errichteten ara pacis Augustae verbinden zu dürfen und machte mit speziellem Hinweis auf den kleinen Altarfries von Pergamon auf die kunsthistorische Bedeutung dieser in Rom bis jetzt einzig dastehenden augusteischen Reliefs aufmerksam. — Herr Adler besprach unter Vorlage von Plänen und Zeichnungen das Gymnasion und die Pälastra sowie das dazu gehörige Festthor zu Olympia. Nach Würdigung des sehr zweckmäßig gewählten Bauplatzes und nach eingehender Bauanalyse der vorhandenen wohl erhaltenen Reste wies der Vortragende durch Vergleichung mit dem von Pausanias erwähnten „alten" Gymnasion zu Elis den inneren Zusammenhang beider Bauwerke nach, betonte die in Olympia aus der verhältnismäßig seltenen und vorübergehenden Benutzung sehr begreifliche Reduktion in der Gesamtdisposition und begründete im Einzelnen das mit Sicherheit wiederzugewinnende ursprüngliche Bauprogramm. Trotz der zweifellos erkennbaren Singularität der Bauanlage ist dieselbe doch geeignet, die bisherigen Anschauungen über die griechischen Gymnasien in wesentlichen Punkten zu berichtigen, besonders aber für die genauere Erkenntnis der älteren Gymnasiumsdisposition die erste sichere Basis zu liefern. — Zum Schluß berichtete Herr Treu im Anschluß an seine Aufsätze in der Archäol. Zeit. 1880, S. 98 ff. und den Mitteil. des athen. Instituts VI, S. 393 ff. über einige Köpfe aus den tegeatischen Giebelgruppen des Skopas, welche in dem über den Ruinen des Athenaheiligtums erbauten Dorfe Piali bei Tripolitza zum Vorschein gekommen sind. Die hier gefundenen Stücke sind ein schmerzlich aufblickender lebensgroßer Jünglingskopf, ein zweiter, helmbedeckter in ähnlicher Haltung und ein fragmentirter Eberkopf (vergl. Mitteil. d. athen. Inst. VI, Taf. 14 u. 15), deren Zugehörigkeit zu den von Skopas gefertigten Giebelgruppen durch den Fundort, durch den auf die kalydonische Jagd (Ostgiebel) hinweisenden Eberkopf, durch die Beschaffenheit der Köpfe, die an der Rückseite unbearbeitet und am Scheitel abgeschrägt sind, durch die Identität des Marmors mit dem des Tempels, endlich durch den Stil der Köpfe, der dem 4. Jahrh. angehört, erwiesen wird. Eine vom Vortragenden angestellte Vergleichung dieser Köpfe mit den im Saale aufgestellten Gipsabgüssen des praxitelischen Hermes, des lysippischen Apoxyomenos und des polykletischen Doryphoros ergab das Resultat, daß die Köpfe des Skopas trotz unverkennbarer attischer Einflüsse doch im wesentlichen der peloponnesischen Entwickelungsreihe angehören und sich als Mittelglied zwischen Doryphoros unb Apoxyomenos darstellen, obwohl sie letzterem unvergleichlich näher stehen. Charakteristisch an ihnen sind die stark vorgewölbten Stirnbuckel, das energisch vorgebaute Untergesicht, die großen, vollaufgeschlagenen Augen und das die ganze Formgebung durchsättigende Pathos, Eigenschaften, welche sich in den Ostreliefs des Mausoleums wiederfinden und so die Vermutung Newtons bestätigen, daß diese dem Skopas angehören; dagegen muß angesichts dieser Köpfe der vatikanische Apollo Kitharoedus und die Niobegruppe dem Skopas abgesprochen werden: letztere wird durch die Ähnlichkeit der weiblichen Köpfe mit dem der knidischen und der neuerdings gefundenen olympischen Aphrodite als ein Werk praxitelischer Richtung charakterisirt.

□ Der Bau des neuen Wiener Museums für die Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses, welcher in seinem Äußeren schon seit Monaten als vollendet angesehen werden kann, schreitet auch im Innern rüstig vorwärts. Fast sämtliche Räume sind eingewölbt mit Ausnahme der innern Kuppel und einiger unwichtiger Nebenräume. In mehreren Teilen des Gebäudes wird schon die Innendekoration vorbereitet, deren Ausführung allerdings zum mindesten noch zwei Jahre in Anspruch nehmen dürfte, so daß eine Übersiedelung von den alten Räumen in den großen Neubau wohl erst im Jahre 1884 wird stattfinden können, daß also bei Beachtung der Zeit und Mühe, welche dann noch durch die Aufstellung und das Ordnen der Sammlungen beansprucht wird, nicht so bald an einen ungestörten Genuß der vereinigten kaiserlichen Kunstschätze gedacht werden kann. Im neuen Museum werden neben der heutigen Belvederegalerie und den Sammlungen des unteren Belvedere auch die heute in der Hofburg befindliche Münz- und Antikensammlung, die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek und höchst wahrscheinlich die Hof-Waffensammlung des Arsenals aufgestellt werden, an und für sich eine erstaunliche Fülle von Kunstgegenständen, die noch durch Zuschüsse verschiedenster Art aus den kaiserlichen Schlössern und durch die vom Kronprinzen Rudolf von seiner Orientreise mitgebrachten Altertümer vermehrt werden. Die Bestimmung der Räumlichkeiten ist in den wesentlichsten Punkten, besonders bezüglich der Aufstellung der Gemäldegalerie bereits festgestellt.

M. B. **Ausbau des Ulmer Münsters.** In den Tagen vom 24.—26. April tagte in Ulm eine Kommission von Sachverständigen, welche die Frage bezüglich der Vollendung des Hauptturmes am Münster endgültig zu entscheiden hatte. Es waren die Herren Oberbaurat und Dombaumeister zu St. Stephan Fr. Schmidt aus Wien, Oberbaurat v. Ferstel, der Erbauer der Votivkirche daselbst, Oberbaurat Adler aus Berlin und v. Egle aus Stuttgart, ferner aus Köln der Geheime Oberregierungsrat Funck und als Spezialisten für Stabilität und Statik die Professoren Bauschinger aus München und Laißle von Stuttgart. In einem eingehenden Berichte hatte Herr Dombaumeister Beyer seine Projekte bezüglich der Verstärkungen sowohl der Fundamente als auch des Mauerwerks und der Gewölbe innerhalb des Hauptturms vorgelegt. Diese Vorschläge wurden in der Hauptsache angenommen und die erfreuliche Erklärung abgegeben, daß dem Ausbau des Turms nicht nur keinerlei Bedenken im Wege stehen, sondern daß auch das große Werk nach dem einstimmigen Urteile der Sachverständigen mit voller Sicherheit in Angriff genommen und vollendet werden könne. Was nun die vorzunehmenden Bauten betrifft, so wird zunächst der Orgelunterbau abgebrochen, der Durchgangsbogen um 2,9 m erhöht und die Orgel günstiger gruppirt, so daß das große Martinsfenster noch sichtbar wird. Dadurch wird ein längst gerügter Mißstand der früheren Restauration unter Thrän beseitigt; zugleich wird mehr Raum für die Sängerbühne gewonnen, der tunnelartige Durchgang mehr Licht bekommen und dem prächtigen Martinsfenster wieder gestattet, sein volles Licht in das Hauptschiff werfen zu können. An den oberen Teilen des Turms werden verschiedene Pfeilerverstärkungen, Einziehungen von Entlastungsbogen, Verankerungen und dergl. vorgenommen, da sich herausgestellt hat, daß die südliche und nördliche Turmwand um ca. 10 cm aus der senkrechten Stellung in der Richtung nach Norden gewichen ist; überdies erheischt die sehr bedeutende Mehrbelastung der unteren Teile des Turms durch den neu zu erbauenden Oberbau eine unabweisliche Verstärkung der wichtigsten konstruktiven Teile im Innern. Die sorgfältigsten Berechnungen haben ergeben, daß die Belastung des Grundes nach dem Ausbau bei dem nordwestlichen Turmviertel im Ganzen 11032500 kg oder für ein □cm 8,86 kg ergiebt; diese Zahlen beweisen, daß die sonst für zulässig angesehene Grundbelastung beim Hauptturm des Münsters erheblich überschritten ist. Trotzdem darf man ohne weitere Gefahr dem Fortbau entgegensehen, da während 400 Jahren eine merkliche Bewegung am Turm nicht stattgefunden hat. Die Fundamentverstärkungen werden sich hauptsächlich auf Einziehung eines Endbogens zwischen dem großen Bogen in der östlichen Turmwand beschränken. Mit diesen Arbeiten wird sofort begonnen werden, da sämtliche Zeichnungen fertig vorliegen. Im Laufe des Winters wurden noch einige Zierarbeiten am nördlichen Chorturm, die Fortführung des Chorumgangs um denselben fertig gestellt und schließlich sämtliche Gerüste beseitigt. Gegenwärtig ist man mit einer gründlichen Restauration des Hauptportals und seiner Skulpturen beschäftigt. Im Innern wird die Restauration des Sakramentshäuschens und des Chorgestühls fortgesetzt. Die ganze südliche Turmhalle ist eingerüstet, damit während des Umbaues der Orgelempore die Orgel daselbst aufgestellt werden kann.

* Das Kuratorium der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien hat in seiner letzten Sitzung am 2. Mai einstimmig beschlossen, nach Vollendung von Prof. Jacoby's „Schule von Athen", welche im Laufe dieses Sommers bevorsteht, durch denselben Künstler Soddoma's „Alexander und Roxane" aus der Farnesina nach dem von Jacoby vor Jahren bereits angefertigten Aquarell stechen zu lassen, mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß dieses Blatt in der Reihe der „ordentlichen Publikationen" der Gesellschaft erscheinen soll.

⊙ **Das von Christian Wilberg gemalte Diorama, die Thermen des Caracalla,** ist bei dem am 12. Mai erfolgten Brande der hygieinischen Ausstellung in Berlin nebst dem ganzen von Kyllmann und Heyden errichteten Gebäude zerstört worden.

Vom Kunstmarkt.

*** **Eine wertvolle Sammlung moderner Gemälde** aus dem Besitze des Herrn Forbes in London ist daselbst vor Kurzem versteigert worden. Die höchsten Preise erzielten folgende Gemälde: „Mondschein" von Heffner, 115 Guineen; „Musik" von Kühl, 95 Guineen; ein Frauenkopf von F. A. Kaulbach, 205 Guineen; eine Dame des Mittelalters von demselben Künstler, 125 Guineen; „Venedig" von Ziem, 145 Guineen; „Spätdämmerung in Italien" von Oswald Achenbach, 250 Guineen; „Eine Landschaft mit Rindern" von Jules Dupré, 265 Guineen; „Der junge Republikaner" von Goupil, 200 Guineen; „Charpiepflücken in Kriegszeiten" von Munkacsy, 1150 Guineen; eine Flußscene und die „Wäscherin" von demselben Künstler, 178, beziehungsweise 300 Guineen; „Jagende Araber" von Schreyer, 314 Guineen; eine norwegische Hochzeit von Van Marke, 650 Guineen u. s. w. Der Gesamterlös bezifferte sich auf 17 495 Pfd. Sterling.

*** **Zwei Porträts von Franz Hals,** einen Mann und eine Frau darstellend, sind im Hotel de ventes in Brüssel für 15 000 resp. 3100 Fr. an den Kunsthändler Claes in Paris verkauft worden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Baisch, Otto, Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Kulturbild, nach Originalquellen dargestellt. VIII u. 352 S. gr. 8. Leipzig, Seemann. Mk. 5. —.

Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Biographien und Charakteristiken unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. Robert Dohme. 4. 1. Lieferung: Asmus Jakob Carstens, von Dr. Hermann Lücke. 36 S. — 2. Lieferung: Karl Friedrich Schinkel, von Dr. Robert Dohme. 32 S. Mit Illustrationen. Leipzig, Seemann. (Auf ca. 20 Lieff. à 1 Mk. 50 Pf. berechnet.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 522.
The Grosvenor-Gallery, von Fr. Wedmore. — The Salon of 1882, von E. F. S. Pattison.

L'Art. No. 384.
Eugène Delacroix, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Hamilton-Palace, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.)

Art-Journal. No. 17.
Shere and its neighbourhood, von Salis Schwabe. (Mit Abbild.) — Drawing and engraving on wood, von H. Herkomer. — „*The Student in Disgrace*", painted by J. W. Burgess, engraved by J. Greatbach. (Mit Abbild.) — Adolph Menzel, von J. B. Atkinson. (Mit Abbild.) — Oriental carpets, von W. Buller. — Examples of artistic metal work. (Mit Abbild.) — An earthly paradise at Manchester, von L. G. Robinson. — Drawings by the old masters: Michelangelo, von H. Wallis. (Mit Abbild.) — Tempera paintings recently discovered at Westminster, von J. H. Middleton.

The Portfolio. No. 149.
The combat of St. George and Sans foy in „the Faerie Queene", etched by Jacomb-Hood. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Sandro Botticelli, von Julia Cartwright. — Study for the head of St. John, by E. J. Poynter. (Mit Abbild.) — Turners „*Kilchurn*", by Ph. G. Hamerton.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 200.
Zur Frage der Erhaltung der öffentlichen Denkmäler, von A. Bauer. — Die internationale Kunstausstellung im Künstlerhause — Die Tiroler Glasmalerei 1877—1881, von A. Jele.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von der Administration de la Revue des Arts décoratifs in Paris; eine desgl. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

25. Mai



Nr. 32.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus der Ausstellung der Entwürfe zum Viktor-Emanuel-Denkmal für Rom.

Eine der letzten Nummern der „Kunstchronik" hat schon das Urteil verkündet, das die römische Jury unlängst über die Entwürfe zum Viktor-Emanuel-Denkmal ausgesprochen. Keins der ausgestellten Projekte hat derart zu befriedigen vermocht, daß seine Ausführung hätte beschlossen werden können. Zwar war man der Ansicht, daß von den 299 Konkurrenzentwürfen mehr als drei einer Prämie würdig seien, und es wurde vorgeschlagen, die respektablen Summen von 50000, 30000 und 20000 Lire in mehrere kleinere Beträge zu zerteilen; aber dieser Vorschlag stieß auf hartnäckigen Widerstand namentlich von Seiten des Ministerpräsidenten Depretis, der darauf drang, streng an der gesetzlich getroffenen Bestimmung von drei Prämien festzuhalten. So erfolgte denn das bekannte Urteil, das den ersten Preis einem Ausländer, dem Franzosen Henry Nenot, einem ehemaligen Stipendiaten der französischen Akademie in Rom, zuerkannte, mit dem zweiten Preise den gemeinsamen Entwurf zweier Italiener, Ettore Ferrari und Pio Piacentini bedachte und als dritten endlich den Professor Steffano Galletti prämiirte. — Seit kurzem haben sich nun die Pforten des Ausstellungspalastes in Via Susanna geschlossen, aber noch nimmt die Diskussion in Tagesblättern und Flugschriften ihren Fortgang, Lob und Tadel spendend, in Satire und Enthusiasmus oder auch in objektiverer Würdigung sich ergehend. Da der hier und da laut gewordene Wunsch, die nicht weniger als vier Stockwerke eines Palastes füllenden Projekte für immer der Nachwelt aufzubewahren, bisher noch wenig auf Erfüllung rechnen kann, so lohnt es sich vielleicht, über Einiges die Stimme eines Zeitgenossen zu hören, der in seinem Urteil einer der unbefangensten sein möchte.

Der Ingenieur Piero Quaglia bespricht in sechs Abschnitten die nach der Art ihrer Darstellung sich ergebenden Gruppen der Entwürfe, indem er dieselben gliedert in Triumphbögen, Ehrensäulen, Tempel, Einzelstatuen, Brücken und größere Komplexe von Monumenten resp. Gebäuden. — Die Triumphbögen sind in allen denkbaren Arten vertreten, mit drei oder mit einem Durchgange, von quadrater und achteckiger Grundform, stufenerhöhte und zu ebener Erde sich erhebende; bald steht die Statue des Königs auf dem Bogen, bald unter demselben, hier vorne, dort hinten, kurz in allen Variationen. Der Verfasser bemerkt, daß auf den Bogen die stattliche Quadriga gehöre und nicht die verschwindende Einzelstatue, die noch obendrein durch Stufen, Postamente und ähnliche Überhöhungen der Attika oft wie die Spitze eines Tafelaufsatzes erscheint und bei Reiterstatuen nur noch die Stiefelsohlen sichtbar werden läßt. Manche Bögen strotzen von Ornamenten, andere bilden ein Konglomerat aller erdenklichen architektonischen Bildungen; über dem Scheitel des Bogens erheben sich nicht selten ganze Wälder von Säulen, Tempelchen ꝛc.; jeder ästhetische Genuß, ja das Gefühl der Festigkeit, der Sicherheit wird uns völlig genommen. In diesem Durcheinander von Kolonnaden, Kuppeln, Giebeln, wo die einfache Attika genügte, finden wir kaum einen Nachklang der Antike, die hier in Rom drei der edelsten Beispiele des Triumph-

bogens vor Augen stellt. — Ebensowenig haben sich die Künstler einer anderen Art von Monumenten, der Ehrensäulen, von den antiken Vorbildern inspiriren lassen, welche die Stadt selbst in den Säulen Trajans und Marc Aurels bietet. Es ist ja nicht zu leugnen, daß auch bei diesen der wirkliche Genuß der plastischen Ausschmückung, der Reliefs, die in Spiralen den Schaft der Säule umziehen, ein sehr fraglicher, wenn nicht unmöglicher ist, und im Altertum kann es damit nicht besser bestellt gewesen sein, denn die Behauptung, von ringsum laufenden Säulenhallen oder Gebäuden das Reliefband mit seinen kleinen Proportionen wirklich im Zusammenhange betrachten zu können, fällt doch bei ernster Überlegung in sich selbst zusammen. Bei den Viktor-Emanuel-Säulen hat man sich nun auch nicht mit der spiralförmigen Anordnung der Reliefs begnügt, vielmehr begegnen wir daneben horizontalen Reliefstreifen, Rampen und Treppen, die das ganze Monument oft einem Pfropfenzieher nahe bringen, ja einmal stehen wir staunend vor einer Säule aus eitel Fleisch und Blut: hundert unbekleidete Frauengestalten, in wunderbaren Verschlingungen aufwärts gezogen, tragen hoch in den Lüften die Statue des Königs!

Während hier diese fraglichen Leiber die hundert Städte des Königreiches symbolisiren, ist in einem anderen Projekt von ähnlicher Anlage der Gedanke des allmählichen Wachsens Italiens durch eine gefährliche Kletterdarstellung repräsentirt, die den Zuschauenden nur mit Schauder und Schrecken erfüllen kann. Auf gefahrvollen Stufen und Felsenpfaden sehen wir Menschen, Pferde, Genien, Viktorien und andere Wesen aufwärts ziehen, die einen in idealen Gewandungen, die anderen im modernsten Zeitkostüm, natürlich fehlt die Elitetruppe der Bersaglieri nicht; die glücklich auf die Spitze der Felsnadel Gelangten tragen auf den Schultern die goldene Reiterstatue des Königs. Unten aber, auf den Stufen des Postamentes, lagern in bald mehr, bald weniger malerischen Attitüden die Vertreterinnen der Städte, eine lange Guirlande windend, wobei die schöne Repräsentantin Neapels dem sie zärtlich anschauenden Garibaldi ein Kußhändchen zuwirft. Dem letzteren aber würde es, wie Quaglia bemerkt, sicher leichter werden, eine Schlacht zu gewinnen, als jene unmöglichen Felsenstufen zu erklimmen. Weiß man doch oft kaum, wie es einem der zahlreich angebrachten Krieger oder gar einem Pferde gelungen ist, den ersten schwindelnden Absatz des Monumentes zu ersteigen, geschweige denn, wie erst der gefährliche Marsch bis zur Spitze enden wird; denn einige dieser Monumente zeigen die respektable Höhe von 60 Metern. — Im Ganzen weniger ausschweifend zeigt sich die Phantasie der Künstler in der dritten Gruppe, den als Tempel behandelten Monumenten. Alle Formen sind hier versucht, Nachbildungen des Pantheon, Mausoleen, Kirchen, Tabernakel u. a.. Durchschnittlich leidet das Ensemble wie die einzelnen Teile an Überladung in Formen und Farben. Das Projekt eines Baues mit hundert in Form und Farbe verschiedenen Säulen gehört doch nicht mehr unter die Werke der Kunst. Und dazu noch ein verwirrendes Gewühl von Menschen, Löwen, Adlern, Rossen, von Wappen und Standarten und anderen Zuthaten. Quaglia hat Recht, eine gewisse Sorte dieser Modelle als Muster für Majolikafabriken zu bezeichnen. Im Großen ist aber doch in dieser Gruppe am meisten Befriedigendes geleistet und nach Abzug gewisser Überladungen oder nach Entfernung einzelner Mißgeburten würde sich hier am ehesten Brauchbares und Erfreuliches finden lassen. Bemerkt sei noch, daß auch der gotische Stil seine Vertretung gefunden hat, in Rom auch ein Gedanke! — In der vierten Gruppe, der der Einzelstatuen, begegnen wir neben manchem geschmackvoll Konzipirten gleichfalls einer Reihe der unglaublichsten Projekte. Ist doch unter den meist wild bewegten Pferden (die bisweilen recht unästhetische Stellungen annehmen) keines, das an die Kraft der Auffassung gemahnte, wie sie uns im Colleoni-Denkmal in Venedig entgegentritt, dem unvergleichlichen Vorbilde für ein Reiterbild, wie es Viktor Emanuel, dem Kraftvollen, geziemt. — Bei den übrigen Gruppen bleibt uns meist wenig mehr als die schrankenlose Phantasie zu bewundern, die sich oft mit Naivität mehr als mit Kühnheit an Probleme wagt, deren Ausführung von vornherein in das Gebiet der Fabel oder der bloßen Wünsche gehört, welche letzteren leider oft weniger fromm als frevelhaft erscheinen. Nach diesen Projekten würde in wenigen Jahren allerdings ein „neues" Rom entstanden sein; denn schonungsloser könnte auf dem geheiligten Boden der Stadt kaum aufgeräumt werden, als durch dies kühn projektirte Einreißen und Durchbrechen ganzer Straßen und Häuserkomplexe, um recht weite, recht langweilige, recht moderne Perspektiven zu schaffen, wie z. B. vom Quirinal quer über das Marsfeld am Pantheon vorbei zum Janiculus, oder wie die Anlage eines neuen Forums an Stelle der alten Kaiserfora, oder die Wiederholung des Palazzo di Venezia mit samt seinem dicken Turm an Stelle des Palazzo Torlonia, nur um einen Platz für ein Denkmal erst zu schaffen, oder wie endlich das wenigstens fuori le mura verlegte Projekt eines ganzen neuen Stadtquartiers mit Königspalast und Regierungsgebäuden auf den Wiesengründen hinter der Engelsburg. Und, last least, wie die Besucher des Ausstellungsgebäudes, so mögen sich unsere geduldigen Leser zum Schlusse an einem Phantasiegebilde ergötzen, vor dem die Kritik einfach Halt machen muß: es ist ein Mauso-

leum in Form eines riesenhaften Kürassirhelms: auf der Spitze tanzend die Reiterstatue des Königs, der Helmbusch als Landkarte von Italien gearbeitet, ein praktisches Lehrbuch der Heimatskunde für geduldige Passanten. — Sapienti sat! H. H.

Zur Erinnerung an Friedrich Weber.

Es ist kaum ein Jahr her, daß von dem zuletzt erschienenen Blatte Webers, dem vortrefflichen Bildnis des verstorbenen Oberst Siegfried, in dieser Zeitschrift dem Leser eine eingehende Besprechung geboten wurde. [1]) Am Schlusse derselben sprach der Verfasser die Hoffnung aus, daß dem Künstler noch eine lange Wirksamkeit beschieden sein möge, und daß es ihm in erster Linie vergönnt sei, den begonnenen Stich nach Bernardino Luini's Madone aux trois roses zu vollenden. Leider sollte dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen. Die Krankheit, welche den Meister schon im Winter 1880 auf 1881 von seiner Vaterstadt fernhielt und ihn zwang, in Südfrankreich, in Cannes, Erholung zu suchen, machte rasche Fortschritte. Bereits als das vergangene Jahr auf die Neige ging, fingen seine Kräfte an zu schwinden. Nur die rastlose Thätigkeit des Mannes, die Klarheit seines Geistes und die Liebe, mit der er immer und immer wieder seine Luiniplatte vornahm, schien ihn am Leben zu erhalten. So kam es denn, daß seine zahlreichen Freunde noch hofften, als schon der Todesengel an seinem Bette stand und am 17. Februar, Nachts elf Uhr, die Fackel auslöschte.

Über den Entwickelungsgang Webers sind wir durch ihn selbst unterrichtet. Im Jahre 1874, als er in die Berliner Kunstakademie aufgenommen wurde, reichte er derselben eine ziemlich umfassende Autobiographie ein, welche zuerst in der von Abraham Roth redigirten Kunsthalle erschien. [2]) Die nachfolgende Studie lehnt sich an jene Selbstbiographie an.

Friedrich Weber wurde am 10. September 1813 in Basel, der Stadt Holbeins, geboren. Seine Wanderjahre fingen früh an. Als Knabe von 14 Jahren schon verließ er die Heimat, um sie, es war im Jahre 1827, mit Straßburg zu vertauschen. Dort trat er als Lehrling in das Haus Levrault ein. Er fand nicht, was er suchte; statt daß man ihm im Zeichnen und Lithographiren Unterweisung gab, ward er als Laufbursche und Buchbindergeselle mißbraucht. Glücklicherweise dauerte jedoch dies Verhältnis, welches ihm wöchentlich zehn Sous einbrachte, nur ein halbes Jahr; im Frühling 1828 bereits kam Weber zum Kupferstecher Oberthür. Bei Oberthür, bei dem er Kontrakt gemäß vier Jahre lang blieb, konnte der junge Mann manches lernen, trotzdem jener mit seinem eigenen Können nicht ganz auf festem Boden stand. Er entwickelte unter ihm, wie er selbst erzählt, einen unbändigen Fleiß, lehnte sich an Vorbilder wie Goltzius Edelinck und Wille an und zeichnete viel nach Gabriel Guérin. Bis zum Herbst 1832 weilte er im Elsaß. Da siedelte er, ein Jüngling von 20 Jahren, nach Karlsruhe über, um unter der Leitung des Galeriedirektors Frommel, der ein Meister im Stahlstich war, weitere Studien zu machen. Schnell eignete sich Weber hier das Technische der Stahlbehandlung an, selbständige Arbeiten aus seiner Karlsruher Periode, wie „Der verlorene Sohn“ und Creuzbauers Jungfrau von Orleans zeigen dies zur Genüge. Das erstere Blatt trägt das Datum 1833, das zweite die Jahreszahl 1834. Von Karlsruhe aus wandte sich Weber nach München, wo wir ihn im Herbst 1835 als Schüler der Akademie treffen, an deren Spitze damals Peter Cornelius stand. Dort studirte er unter Zimmermann die Antike und lernte Akt zeichnen. In München ist sein Genius sich auch zum erstenmale des Antagonismus bewußt geworden, in dem er zur Auffassung der hervorragendsten damaligen deutschen Kunstheroen stand. Während Weber bei Frommel sein Augenmerk hauptsächlich auf ausgeführte Bilder gerichtet hatte, die seiner Naturanlage, seinem Gefühl für das Malerische, ja auch Farbenreiche entsprachen, mußte er in München sehen, wie man darauf ausging, über die Zeichnung die Farbe zu vernachlässigen, und wie die Kartonmanier verhängnisvoll wurde für den Fortschritt des deutschen Kupferstichs. Kein Wunder, daß Weber, der später als getreuer Interpret italienischer Farbenglut die Werke Tizians und Bordone's wie kein anderer wiederzugeben wußte, mit diesem Treiben nicht einverstanden war. Von seinen Werken aus jener Zeit sind vor allem die Blätter nach Kaulbach zu nennen, den er persönlich kennen lernte, und der sich alle Mühe gab, den jungen Künstler an sein Atelier zu fesseln. Dasjenige Blatt, welches ihn in Isar-Athen bekannt machte, war der Verbrecher aus verlorener Ehre. Es hatte auch eine praktische Folge, es brachte ihm das Anerbieten, an der Illustrirung der Cotta'schen Schiller- und Goethe-Ausgaben teilzunehmen. Weber nahm dies Anerbieten freudig an, und so entstanden der Gang nach dem Eisenhammer, Faust und Mephistopheles, Egmont und Klärchen. Rechnet man hierzu mehrere Reproduktionen von Arbeiten Bendels und van Muydens, sowie die Wiederholung einer Madonna von Murillo, die 1837 datirt ist, so hat man die Liste seiner Werke aus der Münchener Periode erschöpft.

---

1) S. Jahrgang XVI, Nr. 27.

2) S. Jahrgang 1876, Nr. 1 u. 2. Wieder abgedruckt in den Basl. Nachr. v. 19., 21. u. 23. Febr. 1882, Nr. 43, 44, u. 46 Beilage.

Es ist ein Irrtum, wenn der Autor des Nekrologs in der Leipziger Illustrirten Zeitung [1]) meint, es sei in München gewesen, wo Weber den großen Schritt zum Historischen gethan habe. Der Schritt geschah nicht durch die Wiedergabe sogenannter Historienbilder, sondern durch das Einleben des Meisters in geschichtliche Porträts, wie z. B. Giulio Romano. Dieser Kopf, den Weber 1844 in Paris stach, gab ihm zuerst Gelegenheit, schärfer und in größerem Maßstabe zu individualisiren. Will man also von einem Wendepunkt in seiner Kunst reden, so wird man denselben mit seiner Übersiedelung nach Paris in Verbindung bringen müssen. Schon längst war es der Traum Webers, den Wanderstab zu ergreifen, um in der Weltstadt die Werke Forsters, Henriquel-Duponts und Desnoyers' zu studiren. Im Oktober 1840 ging derselbe endlich in Erfüllung. Was Weber in München bei Amsler umsonst zu lernen gesucht hatte, die Ausführung von Stichen, fand er nunmehr in Paris, wo er sofort mit Desnoyers, Mercury und Forster in Verbindung trat. An die beiden ersteren hatte ihm der große Cornelius Empfehlungen gegeben, beim letzteren war er durch seinen Landsmann, den Kupferstecher Gonzenbach in München, eingeführt. Forster als biederer Schweizer sagte Weber offen heraus, daß er noch gar nichts, weder stechen noch zeichnen könne und folglich alle Energie aufbieten müsse, um in Paris nicht unterzugehen. Weber nahm sich dieses Wort, das aufrichtig und gut gemeint war, sehr zu Herzen und warf sich zunächst eifrig aufs Zeichnen, und das mit großem Erfolg, wie die im Besitze des Schwagers des Verstorbenen, des Dr. Gottlieb Bischoff in Basel, befindlichen Blätter zeigen. Schnell lebte Weber sich in Paris ein. Im Frühjahr 1841 trat er in das Atelier von Paul Delaroche, das damals entschieden das erste Frankreichs war; er verkehrte daselbst mit Männern wie Yvon und Gérôme. In jene Zeit fällt auch die Begründung seines Rufes. Weber verstand es, sich sogleich vorteilhaft bei dem Pariser Publikum einzuführen. Sein Glück machten eine Anzahl Porträts, die von Gavard für die durch Louis Philipp angeordnete Herausgabe der Galerie von Versailles bestellt waren und im Pariser Salon sehr bemerkt wurden. Unter ihnen sind besonders die Bildnisse der Prinzessin von Lamballe, der Herzogin von Orléans, der Kaiserin Josephine und der Königin Leszczynska, sowie die Bildnisse Sartine's (1842), Canova's und Mirabeau's (1843) hervorzuheben. Nicht in jene Serie gehört das Blatt nach Landelle, König Salomo und Saba, das wahrscheinlich schon in Paris gestochen ist, und das Porträt Benjamin Constants nach Delaroche (1844). Die Ferien benutzte Weber, um die Sammlungen der Weltstadt zu studiren und die landschaftlich so malerischen Umgebungen von Paris kennen zu lernen. Im Sommer 1842 ward gar ein weiterer Ausflug gemacht. Es ging die Seine hinunter, durch die Normandie nach Rouen und Havre, sodann nach England hinüber, von Southampton nach London, und endlich über Holland und Belgien wieder nach Frankreich. Weber hatte dasselbe in kurzer Zeit so lieb gewonnen, daß er sich fürs erste nicht dazu entschließen konnte, nach Deutschland zurückzukehren, trotzdem Kaulbach ihn zu überreden suchte, den Stich von Reineke Fuchs zu übernehmen, und von München aus ihm sehr günstige Bedingungen gestellt wurden. Auch hatte er bei Forster, zu dem die Beziehungen immer enger geknüpft wurden, noch nicht ausgelernt. Im Jahre 1843 zog er sogar zu demselben ins Haus. Für die Intimität, in welcher der Schüler zum Lehrer stand, sprechen zwei Zeichnungen: die eine, im Besitze des Altregierungsrats Bischoff, stellt Weber dar, trägt das Datum 1845 und die Unterschrift Forsters, die andere, welche von Webers Hand herrührt und die Züge Forsters zeigt, fand sich unter den Papieren des Meisters vor und ward nach seinem Tode mit dem übrigen Nachlasse in der Kunsthalle zu Basel öffentlich ausgestellt. [1]) Im Jahre 1847 hatte sich Weber des ersten thatsächlichen Erfolges zu erfreuen. Schon längere Zeit arbeitete er an dem Blatte „Napoleon und sein Sohn" von Steuben; er konnte und konnte sich nicht selbst genügen, eine épreuve d'essai folgte der anderen, bis endlich Forster zum Abschluß drängte. Es soll hier nicht untersucht werden, ob Weber recht hatte, wenn er später einmal sagte, er hätte eigentlich noch sechs Wochen länger an der Platte arbeiten müssen, der Umstand, daß sein Werk ihm im Salon die goldene Medaille zweiter Klasse eintrug, spricht zur Genüge für die Vortrefflichkeit desselben. Gestärkt durch den Erfolg, begab er sich im Sommer 1847 mit Forster zusammen nach Norddeutschland, wo er in Potsdam Alexander von Humboldt vorgestellt wurde und in Berlin mit Männern wie Mandel, Olfers, Waagen und Kaulbach zusammenkam. Weber war bekanntlich ein beliebter Gesellschafter, nicht nur wußte er geistvoll über seine eigene Kunst zu reden, als Dilettant leistete er auch in einer anderen Bemerkenswertes. Er spielte wie Benvenuto Cellini die Flöte und zwar nicht wie dieser gezwungen, sondern aus eigenem Antrieb, als Solist wie im Orchester wußte er seinen Mann zu stellen. Auch hat er sich entschiedene Verdienste um das musikalische Leben in Paris erworben, er gründete dort unter der Leitung

1) Vgl. Nr. 2018, vom 4. März 1882, S. 176.

1) Vgl. Allg. Schw.-Ztg. v. 4. April, Nr. 80. Die Ausstellung hat die schöne Summe von 9600 Fr. eingebracht.

von Julius Stern den ersten deutschen Gesangverein. In die Weltstadt zurückgekehrt, entstand bald eines seiner Hauptblätter, die Italienerin am Brunnen nach Nic. de Keyser. Noch vor dem Revolutionsjahr 1848 begann er diese Arbeit, die er im Auftrage des Hauses Artaria und Fontaine machte; 1851 war sie vollendet. Die Italienerin am Brunnen, der erste Kupferstich Webers, — bisher hatte er nur in Stahl gestochen — zeigt uns, wie der Meister bemüht war, der malerischen Wirkung des Originals gerecht zu werden. De Keyser war denn auch mit der Wiedergabe seines Werkes sehr zufrieden. Nicht weniger Forster, der einem Dritten gegenüber äußerte: Jamais bras de femme n'a été mieux fait. Es war nach dem Erscheinen dieses Stiches, für den Weber auf der Kunstausstellung in Brüssel die große goldene Medaille erhielt, als Forster, der nicht mehr jung war, sich zur Ruhe setzte und dem Schüler seine Grabstichel, sowie seinen Arbeitstisch überließ. Das Jahr 1851 ward auch sonst von entscheidender Wichtigkeit für das Leben unseres Meisters. Er war jetzt 38 Jahre alt und dachte daran, sich einen eigenen Herd zu gründen. Er verlobte sich im November während eines kurzen Aufenthaltes in Basel mit Elisabeth Bischoff und verheiratete sich schon im Sommer 1852. Dieser Ehe, die stets eine glückliche gewesen ist, entsproß eine Tochter. Nun fing für Weber ein Leben voller Arbeit an, ein Stich folgte dem andern. Noch vor die Verheiratung, in das Jahr 1850 und 1851, ist das Porträt des Bruders des Herzogs von Nassau zu setzen und das Bildnis Eulers, eines für malerische Zwecke sehr undankbaren Kopfes. Dasselbe sollte die russische Ausgabe der Werke des großen Baseler Mathematikers schmücken. Erfreulicher war der Auftrag, Gitanos, ein Gemälde Math. Artaria's zu stechen, dessen er sich ebenfalls noch im Jahre 1851 entledigte. Gitanos und die Italienerin trugen Weber auf der Weltausstellung von 1855 eine mention honorable ein, was in Anbetracht der gewaltigen Konkurrenz etwas sagen will. 1851 endlich entstanden die Stiche: „Der kleine Christusknabe" nach Paul Deschwanden und ein „Johannes in der Wüste" nach Artaria.

(Schluß folgt.)

Kunstgeschichte fürs Volk.

Es gäbe einen interessanten Beitrag zur Kulturgeschichte, wenn man unsere Bücher von dem Gesichtspunkte aus prüfen wollte, ob sie für Millionen oder nur für wenige Hunderte von Lesern geschrieben wurden. Ganz gewiß käme bei dieser Zählung auf 100 Bücher, die ihres Inhaltes und ihrer Form wegen nur wenigen Unterrichteten zugänglich sind, im besten Fall ein einziges, welches vor den Augen der großen Menge Gnade und Verständnis finden kann; und dies würde sich nicht nur bei kunstwissenschaftlichen Publikationen, sondern bei deutschen Büchern aller Art bewähren. Der Deutsche schreibt immer für seinesgleichen, gewiß immer in der Absicht, sein Bestes zu bieten, aber in der Regel ist dies so unverdaulich, so gelehrt, so mannigfaltiges Wissen voraussetzend, daß dem Buche der Weg zu der großen Menge verschlossen bleibt, wenn auch die Verhältnisse des deutschen Verlages erlauben würden, es zu einem billigen Preise auszubieten. Wir wollen keine Beispiele anführen, ja nicht einmal auf gewisse sogenannte populär-wissenschaftliche Bibliotheken und Sammelwerke hinweisen; diese sind nur in den seltensten Fällen derart redigirt, daß sie den Laien für die Sache interessiren können. Speziell auf kunsthistorischem Gebiete, einem Felde, welches von Tag zu Tag größere Bedeutung gewinnt, leidet die Litteratur an Langeweile und Weitschweifigkeit, welche viele abschrecken, die sich unter anderen Umständen eingehender damit befassen würden. Frankreich, und mehr noch England, sind in dieser Beziehung weit günstiger bestellt. Den Werken des ersteren Landes wird nicht leicht jemand wissenschaftliche Genauigkeit nachrühmen, aber an guten Büchern, welche die Wissenschaft wirklich popularisiren, hat es keinen Mangel; wenn sie wenig gelesen werden, ist dies Sache der Franzosen. Bei uns würden sie gelesen werden, aber wir haben sie nicht.

Ein eklatantes Beispiel für die Geschicklichkeit, mit welcher in Frankreich derartige Publikationen, deren Zweck es ist, in die große Masse des lesenden Publikums zu dringen, angefaßt werden, bietet eine Reihe von Werken, welche soeben bei A. Quantin in Paris, mit Unterstützung der Regierung, unter dem Titel Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts erscheinen. Es liegen davon gegenwärtig vier Bände vor, welche sehr wohl ein Urteil über das Ganze gestatten. Jeder Band, gebunden, kostet 3 Fr. 50 Cent., ist höchst elegant ausgestattet, auf gutem Papier gedruckt, ca. 300 Seiten stark und reich illustrirt. Die vorliegenden Bände enthalten: La peinture hollandaise, von Henry Havard; La Mosaïque, von Gerspach, L'Anatomie artistique, von Mathias Duval, und L'Archéologie grecque, von Collignon. Uns ist in der deutschen Litteratur weder ein populäres Buch über die holländische Malerei, noch über die Mosaiken, noch über die griechische Archäologie, oder gar über künstlerische Anatomie bekannt, welches diese Wissenszweige allgemein verständlich und jedermann faßlich, ohne Schwulst und gelehrtes Kauderwelsch abhandeln würde, wie dies in den genannten Büchern geschieht.

Es ist ganz überflüssig, hier noch ein Wort über

die Rentabilität zu verlieren, welche die vom Staate für ein derartiges Unternehmen aufgewandten Summen endlich erzielen. In Frankreich betrachtet man die künstlerische Thätigkeit längst nicht mehr als Luxus, sondern als den Weg zum Nationalwohlstande. Die Kunst geht nicht nur nach Brot, sie erwirbt auch solches, sie beeinflußt alle Zweige der Industrie und macht die französischen Produkte in der ganzen Welt gesucht und geschätzt. Vielleicht erheben wir uns auch noch zu einem derartigen Unternehmen; es fehlt ja dazu in Deutschland weder an Geld noch an geeigneten Federn! **A. v. Wurzbach.**

Kunstlitteratur.

Julius Lessing, Holzschnitzereien im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Berlin, Ernst Wasmuth. 1881. Fol.

Das vorliegende, von der Verlagshandlung sehr würdig ausgestattete Werk, welches auf drei bis vier Lieferungen, jede zu zwölf Tafeln Folio, angelegt ist, bedarf kaum einer besonderen Empfehlung; es genügt die bloße Hinweisung auf das Vorhandensein desselben. Der Herausgeber, Direktor der Sammlungen des Berliner Kunstgewerbemuseums, will durch dasselbe vorzugsweise Vorlagen für ausübende Künstler und Kunsthandwerker beschaffen, hat daher für diesen Zweck aus dem reichem Vorrate der Sammlungen nur solche Stücke aus den besten Zeiten der Kunst, vorzugsweise dem 15. und 16. Jahrhundert, ausgewählt, welche durch Erfindung und Ausführung anregend auf die Kunst unserer Tage wirken und dem Arbeiter, sei es als Ganzes, sei es in einzelnen Teilen, zum leitenden Vorbilde dienen können; er weist, angesichts der Thatsache, daß die Holzbildhauer unserer Tage vielfach Arbeiten in Stein und Bronze sich als Vorbilder nehmen, in der Vorrede eingehend auf die verschiedene Art der Komposition und Behandlung der Ornamentik in Holz, Stein und Bronze hin. Die Abbildungen des vorliegenden Heftes, meistens Truhen und Schränke und Teile von solchen darstellend, meisterhaft ausgeführte Lichtdrucke von Albert Frisch in Berlin, sind in so großem Maßstabe gefertigt, daß daraus die Technik der einzelnen Stücke mit Sicherheit erkannt werden kann. R. Bergau.

G. Grunow, Plastische Ornamente der Italienischen Renaissance. Berlin, Ernst Wasmuth. 1881. Fol.

Das vorliegende Werk hat den Zweck den Modellir- und Zeichenklassen von Kunstschulen sowie kunstgewerblichen Werkstätten ein brauchbares Vorlagenmaterial zu bieten und enthält eine große Anzahl mit feinem Takt und Verständnis ausgewählte Darstellungen der schönsten Renaissanceornamente Italiens. Dieselben sind auf photographischem Wege, teils nach den Originalen, teils nach Gipsabgüssen mit besonderer Rücksicht auf Wiedergabe aller plastischen Feinheiten in so großem Maßstabe hergestellt, daß die Schüler in vollkommener Sicherheit danach arbeiten können. Das Werk ist auf sechs Lieferungen, jede zu zehn Blatt groß Folio, angelegt. R. B.

Sn. **Von Lübke's Geschichte der Renaissance in Deutschland**, zweite Auflage, ist die siebente und achte Lieferung soeben ausgegeben (Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart). Das zwölfte Kapitel des zweiten Buches, die österreichischen Länder betreffend, ist darin zu Ende geführt; den übrigen Inhalt bildet das 13. Kapitel (die nordöstlichen Binnenländer), ferner das 14. Kapitel (die norddeutschen Küstengebiete) und der Anfang des 15. Kapitels (Obersachsen). Bis dahin ist die Zahl der Illustrationen gegen die erste Auflage um 111 neue vermehrt; auch der Text hat in manchen Partien eine wesentliche Erweiterung erfahren.

Sn. **Der Jahresbericht über die Thätigkeit der schweizerischen Kunstvereine** und über die sonstigen Erscheinungen des Kunstlebens in der Schweiz ist wie in früheren Jahren so auch für das Jahr 1881 (Bern, Dalpsche Buchhandlung) erschienen und zeugt wiederum von dem Eifer des Verfassers, Dr. B. von Tscharner, seiner Aufgabe in jeder Weise gerecht zu werden. Einem Bericht über die verschiedenen Lokal- und Spezialausstellungen folgt eine Übersicht über die Vermehrungen der öffentlichen Sammlungen, ferner über die neu entstandenen oder im Entstehen begriffenen öffentlichen Denkmäler und sonstigen Kunstwerke, über Restaurationsarbeiten und endlich über die Erscheinungen der Kunstlitteratur, soweit sie auf die Schweiz Bezug haben. Die folgenden beiden Abschnitte befassen sich mit der Einrichtung und Frequenz der verschiedenen Kunstschulen und mit statistischen Nachrichten über Kunstvereine. Der letzte Abschnitt ist den Verstorbenen gewidmet. Wir merken daraus an: Paul Deschwanden, Historienmaler, geboren 1811 in Stans, ebendaselbst gestorben am 25. Februar 1881; Johann Karl Ferdinand Hümbert, Tiermaler, geboren in Dardagny bei Genf 1813, gestorben in Genf am 20. März 1881; Eduard Imer, Landschaftsmaler, in Avignon 1820 geboren, in der Schweiz erzogen, und in Haarlem, auf einer Reise begriffen, am 13. Juni 1881 vom Tode ereilt; Dr. Ferdinand Keller, Altertumsforscher und Begründer der Pfahlbautenkunde, geboren 1800 im Schloß Marthalen, am 21. Juli 1881 in Zürich verstorben. Geziert ist das Heft mit einer Radirung, das Porträt des verstorbenen Landschaftsmalers Eduard Girardet darstellend.

Karl Schäfer, Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Berlin, Ernst & Korn. 1881.

Der Architekt Karl Schäfer, ein Schüler Ungewitters und demgemäß ein begeisterter Verehrer der Kunst des Mittelalters, gegenwärtig ein beliebter und vielgesuchter Lehrer der königl. technischen Hochschule zu Berlin, hat in der vorliegenden kleinen Schrift einen Abschnitt seines an dieser Lehranstalt gehaltenen Vortrags „über Ausbau und ausstattende Kunst“ publizirt. Er giebt darin in großen Zügen, ohne auf Beschreibung der einzelnen Denkmäler einzugehen, eine Geschichte der Glasmalerei mit besonderer Rücksicht auf die Technik. Denn neue Erfindungen in der Technik haben die Ausbildung dieser Kunst bedingt. Die Darstellung ist sehr übersichtlich gegliedert, klar, leicht verständlich, frei von überlieferten Vorurteilen und beruht im Wesentlichen, obgleich er die über den Gegenstand vorhandene Litteratur sehr wohl kennt, auf dem eingehendsten liebevollen Studium der noch erhaltenen Denkmäler, vorzugsweise in Deutschland, und auf eigener Erfahrung, welche er als praktisch ausübender Künstler vielfach zu machen Gelegenheit hatte. Der Text ist begleitet von einer Anzahl sehr guter, vom Verfasser selbst nach den Denkmälern gezeichneter Abbildungen, welche in gleicher Weise zum Verständnis wie zum Schmuck des kleinen Buches beitragen. — Das im Anhange gegebene Verzeichnis der in Deutschland erhaltenen Denkmäler ist viel vollständiger als das in Otte's bekanntem Handbuche. R. B.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Aus Stuttgart. Professor C. Schmidt, einer der ältesten Lehrer der königl. Kunstschule, vollendete jüngst ein Bild „Simson, der mit dem Eselskinnbacken den Löwen erschlagen“ von stimmungsvoller Färbung. P. Fr. Peters brachte neben einer großen Sammlung von Aquarellen einige italienische Landschaften von guter Wirkung zur Anschauung, und H. Herdtle lieferte zwei größere Waldbilder in solider Durchführung. R. Zweigle, ein Schüler Häberlins, rechtfertigte in einem Genrebilde „Das Duell“, die gute Meinung, die sein erstes Bild „Gefecht bei Cannstatt“ auf der Landesausstellung v. J. erregt. Auch L. Rößler, gleichfalls ein Schüler Häberlins, läßt in einer „Familienscene“ ein hübsches Talent erkennen. Die beiden letztgenannten Bilder waren im Württembergischen Kunstverein ausgestellt, der einen erfreulichen Aufschwung nimmt.

B. **Die städtische Gemäldegalerie in Düsseldorf** hat im Jahre 1881 einen hübschen Zuwachs gewonnen. Wie der jüngst veröffentlichte Jahresbericht des Galerievereins mitteilt, sind demselben mehrere neue Mitglieder beigetreten, und von den älteren haben sich 83 zu erhöhten Beiträgen verpflichtet. Die Galerie wurde aus der städtischen Ton halle in die neue Kunsthalle verlegt, wo sie günstigere Räume gefunden hat. Sie erhielt von neuen Bildern vom Kunst-

verein für Rheinland und Westfalen ein Genrebild „Die Erwartung" von Professor Rudolf Jordan geschenkt und durch ein Vermächtnis des am 28. Januar 1881 gestorbenen Malers Friedrich Boser eine sehr interessante größere Sammlung kleiner von ihm gemalter Bildnisse der Düsseldorfer Künstler früherer Jahre. Bei Professor Benjamin Vautier wurde ein Bild mit mehreren Figuren: „Der Trotzkopf" bestellt.

*** **Das von Alphons de Neuville und Eduard Detaille gemalte Panorama der Schlacht bei Champigny** hat in Paris einen solchen Beifall gefunden, daß die Aktien der Gesellschaft am Eröffnungstage von 100 auf 300 Fr. stiegen. Es ist in der jetzt allgemein üblichen Weise arrangirt, daß im Vordergrunde wirkliche Gegenstände, Erde, Waffen, Uniformen, Laffetten, Häuser, angebracht sind, die sich durch feine Berechnung der perspektivischen Wirkung für das Auge allmählich mit dem gemalten Hintergrunde verschmelzen. Der Standpunkt des Beschauers ist auf dem Plateau du Signal bei Champigny gedacht, um welches der Kampf am 30. Nov. und 2. Dez. 1870 tobte. Das Dorf steht in Flammen, und seine Gärten sind mit Toten und Verwundeten angefüllt. Um ihren Mitbürgern eine kleine Genugthuung zu verschaffen, haben die Maler eine Abteilung deutscher Soldaten von französischen Mobilgarden umzingeln lassen, denen sich erstere ergeben. Eine zweite Hauptgruppe bildet General Ducrot mit seinem Stabe, welcher in der Nähe einer Kalkbrennerei die Ordres für den Gang der Operationen erteilt. Diese Gruppe wie alle militärischen Einzelnheiten sind von Detaille ausgeführt, während Neuville mehr für den allgemeinen malerischen Effekt, die brennenden Häuser und die von den Batterien aufsteigenden Rauchwolken, gesorgt hat. Am meisten wird die Feinheit und Großartigkeit der Perspektive bewundert, während an den militärischen und strategischen Details, wie immer, mancherlei zu bemängeln ist. Das Gemälde umfaßt eine Fläche von 2025 qm.

*** **Der Pariser „Salon"** feiert im nächsten Jahre sein 100jähriges Jubiläum. Auf den Antrag von Tony Robert-Fleury hat die „Freie Gesellschaft der französischen Künstler" beschlossen, dieses Ereignis durch eine retrospektive Ausstellung der bedeutendsten Werke berühmter Künstler, die im Laufe des verflossenen Jahrhunderts im „Salon" figurirt haben, und durch ein Kostümfest zu feiern.

Sn. **Die Nürnberger Gewerbe- und Kunstausstellung** oder, wie der langatmige offizielle Titel lautet, die Bayerische Landesindustrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung zu Nürnberg ist programmgemäß am 15. Mai unter den üblichen Förmlichkeiten eröffnet worden. Zwei Vorzüge, welche diese Schaustellung von Erzeugnissen menschlichen Gewerb- und Kunstfleißes vor vielen ihrer Vorgängerinnen auszeichnen, fallen dem Besucher sofort in das Auge: das Ganze macht, von kleinen Unzulänglichkeiten abgesehen, einen fertigen Eindruck, und der Platz, auf welchem sich die bunte Scenerie entwickelt, ist von einer vegetativen Schönheit, die ihresgleichen sucht. Uralte Kastanienbäume, die wie zur Feier des Tages ihre Blütenpyramiden aufgesteckt haben, gutgepflegte Rasenflächen, die nicht erst ad hoc gemacht sind, bieten dem Auge eine Fülle von sattem Grün, in welchem es mit vollem Behagen schwelgen kann. Innerhalb dieser grünen Umrahmung nehmen sich die beiden größeren Ausstellungsgebäude — beide nach Entwürfen von A. Gnauth teils in Eisen, teils in Holz mit reicher Stuckatur ausgeführt — trotz ihrer Buntheit und zuckerwerksartigen Dekoration nicht übel aus. Der phantasievolle Architekt hat sich offenbar mit Erfolg bemüht, dem Holze das Hölzerne abzustreifen und an den nur flüchtigen Zwecken dienenden Hallenbauten die Schnelllebigkeit auch äußerlich hervortreten zu lassen. Die eine dieser Hallen, wie das Wiener Ausstellungsgebäude von 1873 nach dem Fischgrätensystem eingerichtet, birgt die Werke der Industrie und der mit ihr verbundenen Kunstthätigkeit, die andere, ein Centralbau, bietet eine Kunstausstellung, neben der auch die zur Technik der Kunstübung dienenden Materialien, namentlich Solenhofer lithographische Steine, einen breiten Raum einnehmen. In der einen wie in der anderen Haupabteilung wird der Kunstfreund viel Gutes finden, darunter auch einiges, was durch seine Neuheit das Interesse in Anspruch nimmt. Darüber zu berichten, möge einer späteren Korrespondenz vorbehalten sein!

Vom Kunstmarkt.

□ **Die Sammlung des Hrn. Emile Gérard in Wien** wurde in den letzten Tagen des April und den ersten des Mai durch den Kunsthändler H. O. Miethke versteigert. Unter den wertvolleren Gemälden, welche unter den Hammer kamen, heben wir hervor: M. Hobbema, Stadtansicht 14250 Fl., Tizian, Porträt eines Mannes 2120 Fl., Giorgione, Allegorie 1710 Fl., S. de Vlieger, Flußufer 1400 Fl., B. G. Cuijp, Strandscene 1170 Fl, Paolo Veronese, Gastmahl beim Pharisäer 900 Fl., Spanische Schule, Kreuztragender Christus 721 Fl., M. Hondecoeter, Hahn und Pfau im Kampfe 515 Fl., P. Pourbus, Bildnis eines älteren Mannes 466 Fl., Tintoretto, Die Israeliten, Manna sammelnd 400 Fl.

*** **Versteigerung alter Gemälde in Brüssel.** Bei der am 9. und 10. Mai erfolgten Auktion der Gemäldesammlung des Vicomte Bernard du Bus de Gisignies wurden u. a. folgende Preise erzielt: Thomas de Keyser, zwei Porträts (Mann und Frau) von 1639 und 1640 und bezeichnet, 39000 Fr., van Dyck, Porträt der Maria Luisa de Tassis (bei Giffrey nicht verzeichnet) 26100 Fr., Rubens, Madonna mit Kind 15000 Fr., Cornelius de Vos, Porträt einer Frau in einem Salon 12500 Fr., Paul de Vos, Hirschjagd 12200 Fr., Hondecoeter, Tierstück 12000 Fr., Egidius van Tilborch, Vlämische Kirmeß 11000 Fr., van Goyen, Marine 8000 Fr., Emanuel de Witte, Kircheninterieur 8500 Fr., Snyders, Stillleben 8700 Fr., Jan Fyt, ein Wagen mit Wild, 7500 Fr., Willem van de Velde d. j., Seegefecht 6600 Fr., Jan Fyt, Wild und Hunde 4200 Fr., van Dyck, Porträt des Ratspräsidenten von Brabant P. Roose (früher Sammlung der Gräfin Beaufort in Brüssel) 4200 Fr., Abraham Mignon, Totes Wild 4100 Fr., van Dyck, der Kalvarienberg (Skizze) 3100 Fr., Cornelis Bega, Wirtshausscene 2500 Fr., Rubens, Petrus findet den Stater im Bauch des Fisches (Skizze) 2450 Fr., van Vliet, Inneres einer Kirche 1900 Fr., Berckheyde, Marktplatz 1600 Fr.

Zeitschriften.

The Academy. No. 523.
The Royal Academy, von C. Monkhouse. — The Salon of 1882, von E. F. S. Pattison. — Exhibition of fans at the Fine Art Society's.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 4.
Beiträge aus dem german. Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 385.
Deux documents inédits sur des artistes français du XVIIe siècle: Le testament du Poussin et le testament de Claude Lorrain, von E. F. S. Pattison. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Hamilton-Palace, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — Une statue antique trouvée près de Bordeaux au XIVe siècle et perdue au XVIIe, von L. Lalanne.

Gazette des Beaux-Arts. No. 299.
Exposition rétrospective de Lisbonne: L'art en Portugal, von Chr. Yriarte. (Mit Abbild.) — Les armes de la collection Spitzer, von E. de Beaumont. (Mit Abbild.) — Les deux fresques du musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Une maison de banque au XIVe siècle: Le nouveau comptoir d'Escompte, construit par E. Corroyer, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Les modelleurs en cire, von S. Blondel. — Michel-Ange Challe, dessinateur du Cabinet du roi (Documents tirés d'un journal inédit), von H. de Chennevières.

Kunst und Gewerbe. No. 5.
Die Sammlung Schliemann im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Die bayerische Landesausstellung in Nürnberg. (Mit Abbild.) — Die indische Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. — Abbildungen: Persische Fayenceteller aus der Sammlung des Musée Cluny in Paris; Metallgefäss nach einer in der k. Bibliothek in München befindlichen Handzeichnung; Grotesken von Pocetti aus den Uffizien in Florenz.

Revue des Arts décoratifs. No. 24.
Les maîtres décorateurs. III: Luc-Olivier Merson, von G. Duplessis. — De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin, von Charvet. — La mission confiée par l'Union centrale à M. Germain Bapst. — Les peintres décorateurs du XVIIIe siècle: L. Durameau, von H. de Chennevières. — La session normale des candidats au diplôme de professeur pour l'enseignement du dessin, vom A. L. de Lajolais.

Christliches Kunstblatt. No. 5.
Kloster Maulbronn. (Mit Abbild.) — Grabdenkmäler aus dem Jahrhundert der Reformation in evangelischen Kirchen Deutschlands, von E. Wernicke.

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Nr. 33.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1. Juni

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neuesten archäologischen Forschungen in Rom.

I. Das Templum sacrae Urbis.

Seit dem diesjährigen Geburtstage der ewigen Stadt, dem 21. April, bietet sich dem, der vom Kapitol herab seine Schritte der Trümmerwelt des Forums zulenkt, ein lang ersehnter Anblick: der von der einstigen Schuttaufhäufung des Forums als moderner Kommunikationsweg noch stehen gebliebene Erddamm, welcher vom Palatin zur Via di S. Lorenzo in Miranda hinüberführte, ist verschwunden. Hat nun auch die Topographie nach diesem Ereignis keine Resultate erster Klasse zu verzeichnen gehabt, so hat sich doch neues Licht über jenen Rattenkönig von Gebäuden verbreitet, der den Komplex der Baulichkeiten von SS. Cosma e Damiano, der Kirche zwischen dem Antoninus- und Faustinatempel und der Basilika des Konstantin bildet. Wie schon vor 15 Jahren G. B. de Rossi, der in den oberirdischen Monumenten Roms nicht weniger als in den Katakomben bewanderte Forscher, durch einen glücklichen Fund unter den Handschriften des Vatikans die bisherigen Kenntnisse des ehemaligen Zustandes der erwähnten Kirche wesentlich erweiterte, so ist es jetzt dem Sekretär der munizipalen archäologischen Kommission, Rodolfo Lanciani, gelungen, auf Grund weiterer in jenem vatikanischen Kodex enthaltener Zeichnungen und gestützt auf die neuesten Ausgrabungen, dieses wichtige Denkmal des Altertums wie der ersten christlichen Zeit in seiner ehemaligen Anlage und Bedeutung sicherzustellen. In dem soeben publizirten neuesten Heft des Bulletino della Commissione archeologica communale di Roma giebt Lanciani eine durch Zeichnungen unterstützte Darlegung seiner Forschungen, aus denen wir hier die wichtigsten Punkte den deutschen Lesern mitteilen möchten. — Die erwähnten Zeichnungen veranschaulichen das Äußere und Innere von SS. Cosma e Damiano in Grundrissen, Durchschnitten und Veduten nach Aufnahmen des Ligorio, die dieser für Panvinius verfertigte. Seine Blätter wurden später, teilweise in Kopien, planlos einer Handschrift des Vatikans eingefügt. Wir treffen darin großenteils Aufnahmen von Gräbern und Tempeln und zwar durchweg Rundbauten. Die Glaubwürdigkeit der Zeichnungen ist eine relativ große, da ja der Auftraggeber die Wahrheit in situ kontroliren konnte.

Die genannte Gebäudegruppe von SS. Cosma e Damiano besteht, unbedeutende Annexe abgerechnet, im Wesentlichen aus zwei Gebäuden, der eigentlichen oblongen Basilika und dem südwestlich vorgelegten Rundbau, dem einstigen Tempel des Romulus, des Sohnes des Maxentius. Als der nordöstliche Langbau von Papst Felix IV. im Jahre 526 seiner kirchlichen Bestimmung übergeben wurde, ward der Rundbau zur einfachen Vorhalle der Kirche degradirt. Die im Laufe der Jahrhunderte durch Schuttaufhäufungen sich vollziehende Terrainerhöhung des Forums nötigte endlich im 17. Jahrhundert Papst Urban VIII. das Paviment der Kirche mit diesem neuen Terrain in Einklang zu setzen, und so schritt man zu der noch heute bestehenden Einziehung eines neuen Bodens ungefähr in halber Höhe des Baues, so daß sich gewissermaßen eine Ober- und Unterkirche bildete, welch' letztere nur von der Apsis der ersteren aus zugänglich ist. Mit

den fortschreitenden Ausgrabungen des Forums nun erschien vor zwei Jahren eine neue Ära für jene runde Vorhalle der Kirche. Als man das antike Pflaster der an derselben vorüberziehenden Via sacra blosgelegt, war es schon eine ästhetische Forderung, die jetzt hoch in der Luft schwebende Thür von dem Platz, an den Urban sie gesetzt, an ihren ursprünglichen Posten zu restituiren, mit samt den sie flankirenden Cipollinsäulen, von denen zwei intakt geblieben, während von den übrigen Piedestal und Sockel sich erhalten haben. Zugleich traten vier der ursprünglichen acht Nischen zu Tage, die den kurvenförmigen Vorbau schmückten; in einer fand man Fresken aus christlicher Zeit. Zu den Seiten des Rundtempels endlich wurden die ursprünglichen, mit einer Apsis gezierten Nebenbauten freigelegt, deren einer lange Zeit ein Oratorium beherbergt hatte. Von der ehemaligen Marmordekoration dagegen fand sich keine Spur. — Eines der ersten Ergebnisse der Lanciani'schen Untersuchungen ist nun dies, daß vor der Umwandlung des Langbaues zur Kirche der letztere mit dem Rundtempel in keinerlei Verbindung stand. Neben schriftlichen Beweisen deutet schon die jetzt entdeckte Thürschwelle mit Entschiedenheit auf die Zeit des sechsten Jahrhunderts. Das oblonge Gebäude selbst war vor seiner Umgestaltung zur Kirche in seiner südwestlichen Hälfte von drei Seiten durch je fünf große, hochsitzende Fenster erhellt, von denen noch jetzt in der Kirchenfassade drei sichtbar sind, während alte Zeichnungen die volle Zahl erkennen lassen. Das Dach war mit Ziegeln bekleidet; die Wände im Innern zeigten kostbare Marmorinkrustation, ähnlich der in der jetzt zerstörten Basilika des Junius Bassus, der spätern Kirche S. Andrea in Barbara auf dem Esquilin. Zwei Gesimse teilten die Wand in drei Zonen, deren obere die Fenster enthielt, während die untere große einfarbige Platten zeigte, die mittlere dagegen eine durch Pilaster gegliederte reiche Felderteilung aufwies. Sowohl Gegenstände als auch Arbeit weisen die Bekleidung der Zeit vor Felix zu. In der Mitte ist dieser Langbau der Breite nach durch eine in eine Apsis ausladende Mauer geteilt, die den Ostschluß der Kirche bildet. Über die seltsame Gestaltung dieser Apsis, die ursprünglich drei offene Säulenarkaden zeigte, hat bereits de Rossi (Bulletino 1867) ausführlich gehandelt, sowie kürzlich Kraus im „Repertorium" (Bd. V, Heft 2), und endlich abermals de Rossi in der soeben erschienenen Monographie über die Apsis von S. Giorgio Maggiore zu Neapel.

Der sich an diese Kirche unmittelbar anschließende nordöstliche Bau ist das durch den in seine Nordostmauer eingelassenen gewesenen marmornen Stadtplan bekannte Gebäude, das bisher, hauptsächlich weil es aus Peperin statt, wie die Kirche, aus Ziegel, erbaut ist, als ein von letzterer verschiedener Bau betrachtet wurde. Durch Lanciani's Untersuchungen ist jetzt die enge Zusammengehörigkeit beider erwiesen. Die Ziegelmauern der Kirche, d. h. der südwestlichen Hälfte des großen Langbaues, gehören der Restauration unter Septimius Severus an, nachdem der Brand von 193 diese Hälfte des Baues zerstört hatte. Seine baldige Wiederherstellung war um so wichtiger, als das Gebäude nichts Geringeres war als das Archiv, welches Kaiser Vespasian im Jahre 75 erbaut hatte. Nach de Rossi's und Jordans Vermutung trug es nach der angegebenen Restauration den Namen Templum sacrae Urbis. Sein Eingang lag an der nordwestlichen Langseite, gegen den Antoninustempel; ein zweiter entsprach ihm in der Rückseite. Soviel im allgemeinen über diesen wichtigen Bau. An die Fortsetzung der Ausgrabungen an der Nordseite desselben knüpft sich die Hoffnung, den Rest des kapitolinischen Stadtplanes zu treffen, wenngleich die Hoffnung, ihn einmal lückenlos zu besitzen, bedeutend getrübt ist, nachdem durch das kürzlich gegen den Palatin hin gefundene Fragment die Verschleppung einzelner Teile des Planes konstatirt werden mußte.

H. Holtzinger.

Zur Erinnerung an Friedrich Weber.

(Schluß.)

Es giebt für einen Kupferstecher keine dankbarere Aufgabe, als ein anerkanntes Meisterwerk eines alten Italieners zu reproduziren; eine solche wurde Weber im Jahre 1854 von Dondorf in Frankfurt a. M. gestellt. Es handelte sich um eines der schönsten Madonnenbilder Raffaels, um seine Vierge au linge im Salon carré des Louvre. Weber vollendete das Blatt, welches zur Zufriedenheit aller ausfiel, im Jahre 1859, und bekam für dasselbe im Salon den Rappel einer zweiten goldenen Medaille. Der Meister war insofern, als er eine erste Medaille erwartet hatte, über diese Auszeichnung enttäuscht. Hören wir ihn selbst über diesen Punkt! „Der Rappel der zweiten goldenen Medaille, so schreibt er, machte mir recht eindringlich klar, daß Forster meine Interessen nicht mehr verfocht, sonst wäre mir die erste Medaille zugekommen. Ich hatte mich bisher zu ausschließlich an seine verwaist gewordene Fahne gehalten und sah mich nun in meiner Stecherei vereinzelt. Ich war bei der Ausführung dieser Aufgabe, wobei ich vor allem Wiedergabe des Originals angestrebt, nicht genau nach seinen Grundsätzen verfahren, hatte dieselben vielmehr in verschiedenen Hauptsachen an eine freiere, weichere, und dadurch dem Original mehr entsprechende Behandlung vertauscht; dies hatte ihn mehr beleidigt, als er es mir gegenüber merken ließ. Dies bekam

ich nun empfindlich zu fühlen.“ — Diese Erklärung des Mißerfolges findet die beste Illustration durch die späteren Werke des Meisters und den Vergleich derselben mit den Arbeiten Forsters. Stellen wir z. B. das Porträt eines jungen Mannes nach Raffael von Weber (1864) dem Stiche Forsters gegenüber! Forster läßt hier im Vergleiche zu Weber kalt, seine Behandlung ist eine mehr strenge und konventionelle, während diejenige Webers frei von aller Manier erscheint und sich durchaus den malerischen Intentionen Raffaels unterordnet.

Dasjenige Blatt, welches von allen seinen Stichen den größten Erfolg gehabt hat, ist die Elisabeth von Franz Winterhalter, mit dem Weber in Interlaken durch die Vermittelung des Malers Kirner von München bekannt geworden war. Der Stich entstand 1856, in einem Jahre, an das Weber in verschiedener Hinsicht gern zurück dachte. Aus der Bekanntschaft mit Winterhalter war innige Freundschaft geworden, jeden Sonnabend trafen sich die beiden in seinem Hause, wo ein anregender Zirkel stattfand, an dem Musiker, Künstler und Gelehrte teilnahmen. Namen wie Otto Mündler, Goldschmidt und Knaus lassen ahnen, wie manches gewichtige Wort in diesem Kreise gesprochen wurde. 1857 sah sich Weber genötigt, mit seiner Frau, die der Erholung bedurfte, und der vom Arzt ein Seebad verschrieben war, einen sechswöchentlichen Aufenthalt in Benzeville in der Normandie zu nehmen. Er pflegte sich immer, wenn er auf Reisen ging, Arbeit mitzunehmen, und so that er auch diesmal. Er fertigte dort als Pendant zum Euler das Porträt des Baseler Ingenieurs Fritz Stehlin, mit dem er persönlich befreundet gewesen war. So entstand bei der nötigen Sorgfalt, an der es Weber ja nie fehlen ließ, ein gutes Bildnis, was in den Fällen, wo er die Züge von Männern zu fixiren hatte, mit denen er wenig oder gar nicht bekannt gewesen war, nicht immer gesagt werden kann. In diese Kategorie gehören die Bildnisse von Speiser, J. Riggenbach und Geigy (1857, 1860 und 1866), welche mit dem Oberst Hans Wieland (1865), Burkhardt-Preiswerk (1874) und Prof. Vischer (1875) eine interessante Galerie von Baseler Notabilitäten bilden. Nicht viel erfreulicher als diese Aufträge war eine Bestellung von Bruckmann in München, die er ebenfalls noch in Paris erhielt. Es handelte sich um eine Ausgabe der Goethe'schen Frauengestalten, für welche Weber zwei Blätter nach Kaulbach, „Hermann und Dorothea“ und „Faust und Helena“ zu stechen bekam. Das erstere Blatt entstand 1857, das zweite bereits in Basel, 1861.

Wir wenden uns nun dem letzten Lebensabschnitte Webers zu, das heißt derjenigen Zeit zu, in welcher er, in voller Kraft und Schaffenslust stehend, auf der Höhe seiner Kunst angelangt, seine Meisterwerke schuf. Er hatte im Auslande eine Summe von Erfahrungen gesammelt, die ihn in den Stand setzten, es mit jedem Fachgenossen aufzunehmen, und ihn berechtigten, sich an die schwersten Probleme zu wagen. Der Sehnsucht nach der Heimat folgend, siedelte er im August 1859 definitiv in dieselbe über und bezog mit seiner kleinen Familie das unweit Basel idyllisch gelegene Klybeck-Schlößchen. Die erste größere Arbeit, die er dort vollendete, war der prachtvolle Profilkopf der Kaiserin Eugenie von Franz Winterhalter (1862). Im Jahre 1864 erhielt er den Auftrag, das Porträt des Herzogs von Hamilton und dasjenige der Fürstin Korsakoff auszuführen, beide gleichfalls nach Bildern von Winterhalter, 1865 die Aufgabe, die Bella Visconti aus der Sammlung Rothpletz in Aarau zu stechen. Vor allem aber faßte er als Hauptziel die Wiedergabe der weltberühmten Gemälde von Holbein in der Galerie seiner Vaterstadt ins Auge. Schon in Paris hatte er Gelegenheit gehabt, den großen deutschen Meister kennen und würdigen zu lernen. Durch den täglichen Anblick des Erasmus, des Canterbury und der Anna von Cleve war ihm bald klar geworden, daß Holbein einer der größten Porträtmaler aller Zeiten sei, und von dieser Erkenntnis zu der Versuchung, seine Werke zu vervielfältigen, war nur ein Schritt. Bereits in früheren Jahren, 1847, gab er seiner Begeisterung Ausdruck indem er das Selbstporträt Holbeins stach. Zwischen diesem Blatte und der berühmten Lais Corinthiaca, welche 1865 vollendet wurde, liegen also beinahe zwei Jahrzehnte, ein Zeitraum, in dem sich der künstlerische Entwickelungsprozeß des Meisters vollzog. Die Zeichnung zur Lais trägt allerdings das Datum 1851. Auf die Lais folgte 1873 der Bonifazius Amerbach — die Zeichnung ist von 1869 — und 1878 der Erasmus von Rotterdam. In diesen Blättern hat sich Weber selbst übertroffen, und seine Kunst ist auf dem Gipfel angelangt. Die Kritik war einstimmig in ihrem Lobe; es sei hier nur an das Votum desjenigen Mannes erinnert, der in Holbeinsfragen am kompetentesten ist: an das Votum, welches der verstorbene Alfred Woltmann einst über die Lais in diesen Blättern abgegeben hat.[1]) Neben Holbein war ein Liebling Webers der Lombarde Bernardino Luini. Auf einer Reise nach Oberitalien und Mailand hatte er mit Bewunderung vor seinem großen Passionsbilde in Lugano und dem herrlichen Madonnenbilde von 1530 gestanden; letzteres nahm ihn dermaßen ein, daß er sofort an Ort und Stelle die vorbereitende Zeichnung für den Stich ausführte. Ich stehe nicht an, zu erklären, daß dieser Stich, der im Frühjahr 1870 in Paris vollendet wurde,

1) Vgl. Jahrg. II, S. 81, 136 u. ff.

weitaus die beste Nachbildung eines Werkes Luini's ist. Keiner hat es so wie Weber verstanden, den Nachfolger des Lionardo da Vinci in seinem innersten Wesen zu erfassen. Das Erscheinen des Blattes wurde durch den deutsch-französischen Krieg hinausgeschoben, erst 1871 konnte die Arundel-Society für den Vertrieb desselben sorgen. Während des Krieges stach Weber die Magdalena Winterhalters, das Pendant zur Elisabeth. Im Frühling 1871 begab er sich nochmals nach München, um dort das Selbstporträt Raffaels, das Bildnis der Frau von Peter Paul Rubens und die sogen. Violanta des Paris Bordone zu zeichnen; nur letztere liegt uns als Stich vor. Gleichzeitig trug er sich mit dem Gedanken, Tizians irdische und himmlische Liebe zu reproduziren. Es ist nicht schwer zu erraten, warum ihn gerade dieses Bild so anzog, mußte ihn doch die Wiedergabe desselben notwendigerweise nach Rom führen. 1873 war es ihm denn auch zum erstenmal vergönnt, die ewige Stadt zu schauen, mit Begeisterung genoß er den dortigen Aufenthalt, und mit liebender Hingabe sammelte er im Palazzo Borghese die nötigen Materialien zu seinem Stiche. Im Jahre 1874 war derselbe vollendet.

Bis hierher reicht die Selbstbiographie Webers. Die acht Jahre, welche die Vorsehung ihm nun noch schenkte, waren ausschließlich der Arbeit, seiner Familie und dem beschaulichen Leben im Freundeskreise gewidmet. „Ne freudig Stündli ischs nit e Fündli?“ Dies Wort Hebels, das dem Bildnis des allemannischen Dichters als Motto beigegeben ist, war auch Weber so recht aus der Seele gesprochen. Außer dem Porträt Hebels (1877) müssen schließlich noch als bisher nicht erwähnt die Bildnisse des Kronprinzen und der Kronprinzessin von Preußen nach Winterhalter (1868) und diejenigen des Ratsherrn Christ (1878), des Prof. Hagenbach und des Bürgermeisters Stehlin genannt werden.

Die Auszeichnungen, welche Weber während seines langen Lebens zu teil wurden, und die er nie gesucht hat, sind sehr zahlreich und mannigfaltiger Art. Er gehörte nicht nur der Berliner, sondern auch der Pariser und Genfer Kunstakademie an, seit 1878 war er ebenfalls Ehrenmitglied der Wiener Akademie. Von den Vereinen seiner Vaterstadt hatten ihm der Kunstverein und die historische Gesellschaft das Diplom eines Ehrenmitgliedes verliehen. Er saß ferner in der Kunstkommission von Basel und in der Jury, welche die Wahl zu treffen hatte unter den Konkurrenzarbeiten für die Tellskapelle. Die letzte öffentliche Auszeichnung wurde ihm 1878 auf der Pariser Weltausstellung zuerkannt. Alle diese Ehrenbezeugungen sprechen zum Überfluß für die hohe Stellung, die Weber unter seinen Fachgenossen einnahm; ich sage zum Überfluß, denn ein Blick auf sein Werk allein genügt schon, um uns die große Bedeutung des Mannes erkennen zu lassen. Weber ist jedenfalls ein Meister allerersten Ranges. Mit seinem Talent Hand in Hand ging eine unermüdliche Arbeitskraft, bei seinem Ende durfte er befriedigt auf ein gut ausgefülltes Leben zurückblicken. Seinem Wahlspruche: Ora et labora bis zum letzten Atemzuge treu bleibend, ist er gleich dem Feldherrn auf dem Schlachtfelde mitten in der Arbeit gestorben. Der Umstand, daß sein letztes Werk, Luini's Madone aux trois roses, von einem berufenen Stecher, von François in Paris, vollendet werden wird, kann den Verehrern seiner Kunst nur zur Befriedigung gereichen.

Zürich, den 20. April 1882. **Carl Brun.**

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde von J. E. Wessely. Stuttgart, W. Spemann. 1881. 103 S. mit 2 Tafeln in Lichtdruck.

Unter vorstehendem Titel hat der in Fachkreisen rühmlich bekannte Verfasser eine Reihe von Artikeln, welche er zuerst im Repertorium für Kunstwissenschaft veröffentlichte, nunmehr in Buchform als ein geschlossenes Ganzes erscheinen lassen. Eigentlich ist diese Bezeichnung nicht ganz zutreffend; denn als ein geschlossenes Ganzes kann ein Supplement unmöglich betrachtet werden, zu dem jeder Kupferstichsammler oder Liebhaber ein fast gleich voluminöses Supplement zu liefern imstande ist, sofern ihm, wie Wessely, ein geübtes Auge und die Erfahrungen eines Vierteljahrhunderts zur Seite stehen. Das Buch selbst bestätigt diese Beurteilung; denn es ist seinerseits wieder ein Supplement zu den Nachträgen, welche Weigel, Passavant u. a. zu Bartschs Peintre-Graveur versucht haben. — Die Übersichtlichkeit der Kupferstichlitteratur wird auch durch die sich immer mehrenden Supplemente eher erschwert als gefördert, und es ist für unsere arme Spezialwissenschaft nicht früher eine Besserung zu erhoffen, als bis jemand den Mut besitzen wird, den ganzen Bartsch umzuarbeiten oder vielmehr einen neuen, den Bedürfnissen und unserer Zeit entsprechenden Peintre-Graveur zu veröffentlichen, in welchem alle Supplemente von Weigel bis Wessely und nicht minder alle Monographien enthalten sein müßten. Nur durch ein solches Werk kann das jetzt herrschende Einschachtelungssystem radikal beseitigt werden.

So lange nun freilich, wie es den Anschein hat, das Holz für die Wiege jenes neuen Bartsch noch nicht gefällt ist, müssen wir den Männern dankbar sein, die uns, wie Wessely, die Schätze ihrer Erfahrungen nicht vorenthalten, sondern dieselben zu Nutz und Frommen

der Fachgenossen wenigstens als interimistische Aushülfe darbieten.

Der Verfasser bringt in seiner Schrift Ergänzungen und Bereicherungen zu mehr als 200 älteren Kupferstechern. Daß unter denselben auch Bause, Dietrich und Schmidt figuriren, mag für den Sammler dieser jetzt sehr beliebten Meister nützlich und angenehm sein, die Einheitlichkeit des Buches leidet aber sicherlich darunter. Sehr dankenswert ist die Richtigstellung des Kupferstichwerkes der in jüngster Zeit durch Rosenberg und Aumüller in trefflichen Monographien behandelten Brüder Beham, obgleich Wessely bei diesen Meistern schon wieder einen Nachfolger und Kommentator in W. v. Seidlitz gefunden hat. Überhaupt sind die Kleinmeister mit besonderer Sorgfalt behandelt, und nächst ihnen die Werke von Dürer, Hollar, Meckenen, Blooteling, Goltzius, Matham, Ostade, Rembrandt, Waterloo, Marcanton, Edelinck, Masson, Nanteuil und die der drei oben genannten neueren Meister durch namhafte Ergänzungen bereichert, wobei — was ungleich wertvoller ist als das Entdecken neuer Plattenzustände — manch neues Blatt den verschiedenen Stechern zugeführt wurde.

Das Buch zeugt auf jeder Seite von der hingebenden Liebe und Gewissenhaftigkeit, die der Verfasser den Werken des Kunstdruckes entgegengebracht hat, und einzig das Fehlen eines Registers muß als ein störendes Hemmnis bei der Benutzung bezeichnet werden. Dieser Mangel, dem bei einer neuen Auflage abgeholfen werden kann und muß, ist um so empfindlicher, als die Scheidung der Stecher nach Nationen nicht immer mit der wünschenswerten Konsequenz durchgeführt wurde. So sucht wohl niemand Cornelis Matsys, Alart Claessen oder Cornelis Mattue unter den Deutschen, und bei den Monogrammisten ist der Suchende genötigt, jedesmal ihre ganze Reihe durchzulesen, um einen bestimmten Meister zu finden, da sie weder alphabetisch noch chronologisch, noch auch — wie Wessely beabsichtigt zu haben scheint — genau nach der Reihenfolge bei Bartsch geordnet sind. Beispielsweise folgt der Meister C. G. (B. IX, S. 17) dem Meister V. G. (B. IX, S. 22), wobei man noch durch den gerade bei den Monogrammisten sehr störenden Druckfehler irritirt wird, daß statt C. G. — G. D. steht.

Dem Dämon des Druckfehlers muß überhaupt bei einer zweiten Auflage des Werkchens energischer begegnet werden. Namentlich sind die Bartsch-Nummern auf ihre Richtigkeit zu prüfen, und da der Verfasser auf dem Titel, wie in der Vorrede, ausdrücklich betont, daß er Supplemente zu allen Handbüchern der Kupferstichkunde habe geben wollen, so dürfen Plattenzustände, die Bartsch und Passavant bekannt waren, nicht nochmals aufgeführt werden. Um nur einige Beispiele herauszugreifen, erwähne ich, daß bei Dürer die ersten Etats von B. 31 und 34, bei Schongauer der II. Etat von B. 53 und bei Meckenen der I. von B. 112 im Passavant verzeichnet sind. Ebenda findet sich unter Barthel Beham der II. Zustand von B. 12 richtig angegeben, und der Abdruck von B. 17 mit der Jahreszahl 1523, welchen Wessely als im Braunschweiger Museum befindlich aufführt, wurde bereits von Bartsch im Nachtrag berücksichtigt. Er ist auch im Berliner Kabinet vorhanden.

Eine Äußerlichkeit, die aber doch nicht so nebensächlich ist, um ganz außer acht gelassen zu werden, scheint mir die oft etwas wunderliche Bezeichnung einzelner Stiche. Wenn der Verfasser Marcantons allbekannten Kindermord „Tod der unschuldigen Kinder" nennt, so glaubt man im ersten Augenblick, es sei ein bisher unbekanntes Blatt des Meisters gemeint. Ebenso ungewöhnlich klingt die Benennung „Joseph und Potiphara". Als ganz unstatthaft muß aber die Version „Freundschaft Christi" bezeichnet werden, welche Wessely wiederholt (S. 69 und 93) an Stelle des hergebrachten Ausdrucks „Heilige Sippe" anwendet. Unter einer „Freundschaft Christi" könnte doch höchstens das mit dem kleinen Johannes spielende Jesuskind verstanden werden. — — Aber das sind, wie gesagt, Äußerlichkeiten, die den Wert der Arbeit nicht beeinträchtigen, und so ist denn dem Büchlein, welches jedem Sammler eine willkommene Ergänzung seiner Handbibliothek bietet, eine baldige neue Auflage und dieser die Beseitigung der vorstehend bemängelten Irrtümer und Druckfehler zu wünschen. M. Lehrs.

Das Kunstbuch des Peter Flötner. Berlin, Rud. Schuster. 1882. 8.

Es ist eine den Kunstfreunden bekannte Thatsache, daß der Nürnberger Bildhauer, Zeichner und Formschneider Peter Flötner († 1546) eine große Anzahl ornamentaler Holzschnitte, teils als Vorlagen für Kunsthandwerker, besonders Gold- und Waffenschmiede, teils zu unmittelbarem Gebrauch für Buchdrucker gefertigt hat. Dieselben bewegen sich vorzugsweise im Formenkreise jenes spezifisch arabischen Ornaments, welches in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts über Italien kommend, aus dem Orient in Deutschland eingeführt wurde und eigentlich nur in einem genialen Linienspiel zur gleichmäßigen Füllung und Belebung von Flächen besteht, im Einzelnen ewig wechselt, im Ganzen sich doch stets gleich bleibt. Es ist die eigentliche Arabeske, in alter Zeit das „Moreske und Türkische Zugwerk" genannt, welches Flötner in seitdem nicht übertroffener und ewig mustergiltiger Weise behandelt hat. Diese Holzschnitte erschienen von 1533—1546 teils als einzelne Blätter, teils in verschiedenen Werken, wurden dann nach dem Tode des Künstlers gesammelt, 1549 von dem Formschneider Rudolf Wyssenbach in Zürich in einem 40 Blatt enthaltenden Bande neu herausgegeben. Dieses Buch ist von der größten Seltenheit. Es ist daher mit Freude und Dank zu begrüßen, daß die Verlagshandlung Rudolf Schuster in Berlin, gelegentlich der Eröffnung des neuen Kunstgewerbemuseums daselbst eine neue, mittels Photolithographie hergestellte Facsimileausgabe desselben in würdigster Ausstattung publizirt hat. Sie enthält auf 40 Tafeln gegen 200 größere und kleinere Flach-

ornamente verschiedener Art, teils schwarz auf weißem oder schraffirtem Grunde, teils weiß auf schwarzem Grunde, von runder, quadratischer, oblonger, dreieckiger, trapezförmiger etc. Gestalt, welche für die verschiedensten modernen Zwecke von Interesse und Nutzen sind. R. Bergau.

Sn. **Der 142. Katalog des antiquarischen Bücherlagers von Albert Cohn in Berlin** vereinigt eine reiche Auswahl interessanter Kunstbücher von zum Teil ganz vorzüglicher Erhaltung. In der ersten Abteilung, welche die Holzschnittwerke umfaßt, begegnen wir u. a. zwei Abdrücken der Ars moriendi aus der Mitte der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts, ferner einer für die Geschichte des Holzschnitts in Frankreich merkwürdigen Ausgabe der Genealogie des Boccaccio von 1497, einem vollständigen Druck von Dürers Ehrenpforte u. s. w. Die zweite Abteilung verzeichnet Bücher mit Kupferstichen, darunter Dürers Passion vollständig in 60 Blättern, die dritte Abteilung enthält Ornamentwerke, Spitzenbücher u. dergl., in der vierten sind eine Anzahl auf Embleme und auf symbolische Darstellungen bezügliche Werke, in der fünften solche mit kostbaren Einbänden verzeichnet. Der Katalog zählt im Ganzen 220 Nummern, von denen der größte Teil zu den Pretiosen des Antiquarhandels zu rechnen ist.

Todesfälle.

*** **Der Historienmaler Charles Lefebvre**, ein Schüler des Baron Gros, ist in Paris am 19. Mai im Alter von 77 Jahren gestorben. Er erschien zum erstenmale im Salon von 1827 und zwar mit einem „Gefangenen von Chillon". Dann folgten „Die reuige Magdalena", „Wilhelm, der Eroberer", „Moses auf dem Berge", „Der heilige Sebastian", „Méhul, wie er das Pariser Volk in patriotischen Liedern unterweist", endlich das Porträt Jules Favre's.

*** **Gabriele Smargiassi**, das Haupt der älteren neapolitanischen Landschafterschule, ist anfangs Mai in Neapel in einem Alter von 90 Jahren gestorben.

Kunsthistorisches.

*** **Über den weiteren Fortgang der Schliemannschen Ausgrabungen** sind in der letzten Sitzung der anthropologischen Gesellschaft in Berlin aus Briefen des Forschers folgende Mitteilungen gemacht worden: Die Ausgrabungen, mit denen z. Z. 150 bis 160 Arbeiter beschäftigt sind, haben sich nicht nur auf einen großen Teil der alten Fundstellen, sondern auch auf den thrakischen Chersonnes ausgedehnt. Hier war es vor allem das sogen. Grabmal des Protesilaus, das Schliemann einer eingehenden Durchforschung unterwarf und in dem er u. a. eine Reihe Steingeräte fand, neben glasirten Topfscherben. Um den Wünschen der Berliner klassischen Archäologen zu genügen, hat er den Schutt der früheren Ausgrabungen nochmals durchwühlt. Man wird sich erinnern, daß Schliemann bei seinen ersten Grabungen einen Tempel mitten durchschnitten hatte. Es sollte sich nun vor allem darum handeln, zu versuchen, noch Bruchstücke dieses Tempels zu gewinnen. Leider sind nach dieser Richtung die Bestrebungen ziemlich fruchtlos gewesen; nur in der Nähe auf einem türkischen Kirchhof hat man einige Stücke gefunden. Die Hauptaufgabe Schliemanns ist nun aber im letzten Monat die gewesen, weiter in die Tiefe zu gehen, und bei diesen Untersuchungen hat sich denn herausgestellt, daß Schliemanns frühere Chronologie und Klassifizirung in mehrfacher Weise eine Korrektur erfahren muß. Es hat sich ergeben, daß jene Steinblöcke, die man bisher für Mauerreste der 3. Stadt hielt, Überreste von Gebäuden der 2. Stadt sind, daß alle gefundenen Schätze im Schutte dieser, nicht der 3. Stadt, gelegen haben und daß die zweite Stadt in einer noch schrecklicheren Feuersbrunst untergegangen ist als die dritte. Die Ergebnisse der Schliemannschen Ausgrabungen lassen sich somit unter Berücksichtigung der geänderten Anschauungen wie folgt zusammenfassen. Die erste Stadt, die am tiefsten befindliche, deren Mauern aus großen Steinblöcken zusammengesetzt waren, war nur eine kleine burgähnliche Niederlassung, die sehr lange Zeit bestanden haben mag. Als man begann, die zweite Stadt zu erbauen, lag jene, die erste, bereits in Trümmern. Man planirte einfach die Schutthaufen und errichtete auf ihnen Wohnhäuser und Tempel, die zusammen die Akropolis bildeten, an die sich eine untere Stadt anschloß, welche aber wohl nur vorübergehend eine größere Ausdehnung gehabt hat. Von der Akropolis dieser zweiten Stadt sind bisher ausgegraben: ein Thor, das nur einen Verschluß hatte und daher wohl nicht nach außen, sondern in die Unterstadt führte, ein Wohnhaus, zwei große tempelartige Gebäude, deren eines zum großen Teil noch unter den kleinen Wohnhäusern der dritten Stadt verborgen liegt, und die Mauern, vorzüglich konstruirt und aus Ziegeln errichtet, die mit den primitiven Mauern der älteren Stadt gar nicht zu vergleichen sind. Auch diese zweite Stadt ist nun, den neueren Forschungen zufolge, durch Feuer zerstört worden, so daß Schliemann also jetzt zwei verbrannte Städte annimmt. Die dritte Stadt wurde auf dem Schutt der Akropolis der zweiten Stadt errichtet, bei dem Bau der neuen Häuser fanden die alten Steine Verwendung und daher erklärt es sich, daß man aus der Periode der dritten Stadt charakteristische Bauwerke nicht auffindet. Das Thor dieser Stadt war, da eine Unterstadt wohl fehlte, ein Außenthor, die Mauern waren gleichfalls aus Ziegeln konstruirt, die aber schlechter als die der zweiten Stadt gebrannt waren. Zwischen den Festungsmauern war der Schutt der zweiten Stadt unberührt liegen geblieben und daher hat man auch gerade hier die meisten Schätze gefunden. Die dritte Stadt bestand nur aus kleinen winzigen Gebäuden, während die unterste erste Stadt, die der früheren zweiten entspricht und von der ein Flächenraum von mehr als 1000 qm abgegraben ist, ganz kolossale Gebäude aufzuweisen hat. In einem Briefe vom 10. Mai giebt sodann Schliemann weitere Mitteilungen über den Fortgang der Arbeiten. Er ist neuerdings mit etwa 50 Arbeitern dabei, ein zur zweiten Stadt gehöriges Thor, westlich von dem bereits freigelegten, auszugraben.

*** **Die Ausgrabungen auf der Ostseite des römischen Forums** sind, wie der „Times" geschrieben wird, bis auf weiteres zum Abschluß gebracht. In der Richtung des Palatins können sie nicht weiter geführt werden, bis Vorkehrungen getroffen sind, um den Verkehr von der Straße, welche dort vorbeigeht, nach einer anderen Richtung abzulenken, und die kleine, verödete und uninteressante Kirche von Santa Maria Liberatrix niedergelegt ist. Hiergegen erheben nun die ultramontanen Blätter einen lebhaften Protest, doch kann auf einen Präzedenzfall aus der Zeit des Papstes Paul III. hingewiesen werden, welcher drei oder vier Kirchen niederreißen ließ, blos um dem Kaiser Karl V. eine bessere Aussicht auf die Überreste des alten Rom zu verschaffen.

Kunstvereine.

*** **In Nürnberg** hat sich ein Verein zur Bildung eines Fonds konstituirt, aus welchem Werke von kunst- und kulturgeschichtlicher Bedeutung für Nürnberg, deren Verlust zu befürchten ist, für das Germanische Museum angekauft und so der Stadt für alle Zeiten erhalten werden sollen. Bis jetzt sind schon etwa 400 Beitrittserklärungen erfolgt. Die Veranlassung zur Begründung des Vereins gab der Umstand, daß kürzlich zwei sehr interessante an Häusern angebrachte Figuren, ferner ein aus Buchsbaum geschnitztes Kruzifix aus dem 16. Jahrhundert für das königl. Museum in Berlin erworben worden sind.

Sammlungen und Ausstellungen.

Aus Königsberg. Ein neuer Salon für permanente Ausstellung von Werken der bildenden Kunst ist hier kürzlich eröffnet worden und zwar im Anschluß an die neuen Räume, welche vor kurzer Zeit die Bonsche Buch- und Kunsthandlung (Br. Gutzeit) in ihrem eigenen Hause, Junkerstraße Nr. 7, bezogen hat. Der mit vortrefflichem Oberlichte (von der Nordseite kommend) ausgestattete Raum war gleich zur Eröffnung mit interessanten Werken der Malerei und plastischen Kunst ausgestattet; selbstverständlich stellten die einheimischen

Künstler dazu das größte Kontingent. Professor Steffeck, hat ein größeres Gemälde „Aufgescheuchte Rehe" eingesandt, welches gleich in den ersten Tagen der Ausstellung einen Käufer fand. Ein Gleiches war der Fall mit einer wirkungsvollen Landschaft von Otto Rabe. Eine stimmungsvolle Partie aus der Elbinger Niederung, „Nach Sonnenuntergang" benannt, lehrte uns den Landschafter Monien als tüchtigen Künstler kennen. Von sonstigen Bildern mögen noch erwähnt sein: Wentscher, „Samländischer Strand", „Düne mit der Aussicht auf das Meer", „Schwüler Tag am Haff" von H. Kohnert, der mit Vorliebe die Gestade des Frischen Haffes zu Gegenständen seiner Darstellungen macht.

λ. **Bamberg.** Die hiesigen städtischen Kunstsammlungen haben in der letzten Zeit manche Bereicherungen erfahren, die einer öffentlichen Erwähnung wert sein dürften. — In denselben fand das dem Bamberger Kunstvereine gehörende große Gemälde Thumanns: „Luthers Trauung" eine würdige Aufstellung; ferner wurde die Sammlung von Werken Bamberger Künstler vermehrt, indem mehrere Kartons des leider zu früh verstorbenen Malers Kraus und zwei Gipsmodelle des bei der fürchterlichen Fastnachtskatastrophe im Münchener Odeon verbrannten Bildhauers Christ erworben wurden. Die preisgekrönte Arbeit des Letzteren „Der barmherzige Samaritaner" ist speziell hervorzuheben; bei ihrer Betrachtung empfindet man recht, welchen Verlust die Kunst durch den frühzeitigen Tod dieses originellen und genialen jungen Mannes erlitten hat. — Der auch in weiten Kreisen bekannte Vorstand des hiesigen Naturalienkabinets Dr. Haupt schenkte eine, wenn auch kleine, doch hochinteressante und wertvolle Sammlung asiatischer Kunstgewerbegegenstände, und auch sonst noch hat die kunstgewerbliche Kollektion manches schöne Stück altbambergischen Fleißes erworben. — Bei dieser Gelegenheit soll überhaupt die Aufmerksamkeit der Fremden, welche Bamberg besuchen, auf die hiesigen städtischen Kunstsammlungen gelenkt werden. Dieselben sind in manchen Reisehandbüchern geringschätzig behandelt, aber mit vollem Unrecht. Sie enthalten gegen 400 wertvolle Bilder aus der altdeutschen und altniederländischen Schule, und von späteren deutschen, belgischen, holländischen, italienischen, spanischen und französischen Meistern, dann auch eine Reihe guter Gegenstände des Kunstgewerbes. Die geschmackvolle Ausstellung und streng kunsthistorische Ordnung in mehreren, eine wunderbare Aussicht auf die Stadt und ihre Umgebung gewährende Zimmern des hochgelegenen ehemaligen Klosters Michelsberg ist ein Werk des jetzt in München an der Pinakothek weilenden Konservators Hauser, von dem auch ein sehr brauchbarer Katalog verfaßt ist.

*** Die belgische Regierung hat Courbets „Steinbrecher" für 120 000 Fr. erworben. Ferner hat sie bei der Versteigerung der Sammlung Du Bus folgende Ankäufe gemacht: Teniers, „Versuchung des hl. Antonius" (11 000 Fr.), Paul de Vos, „Hirschjagd" (13 200 Fr.), A. Brouwer, „Zechende Bauern" (13 000 Fr.), van Goyen, Landschaft (5100 Fr.), Fyt, Wagen mit Wildpret (7500 Fr.).

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Ein Denkmal für den berühmten Augenarzt Albrecht von Graefe** ist am 22. Mai in Berlin enthüllt worden. Dasselbe erhebt sich in der Luisenstraße und zwar an einer Ecke des Charitégartens, dessen Baumgruppen einen malerischen Hintergrund für das Denkmal abgeben und nicht wenig dazu beitragen, daß dasselbe trotz seines polychromen Charakters ruhig und harmonisch wirkt. Für die mäßige Summe von 80 000 Mark ist hier außerordentlich viel geleistet worden. Professor Rudolf Siemering, der Schöpfer des Ganzen, dem es bisher niemals glücken wollte, mit der Ausführung eines Denkmals für Berlin betraut zu werden, ist dabei ganz von dem herkömmlichen Denkmälertypus abgewichen und hat nach verschiedenen Richtungen hin recht glückliche Neuerungen eingeführt. Die acht Fuß hohe Bronzestatue Graefe's erhebt sich in einer oben halbkreisförmig geschlossenen, innen mit dunkelgelben Majolikaplatten bekleideten Nische, welche von einem Giebeldreieck mit Akroterion gekrönt ist. Zu beiden Seiten schließen sich an diese Nische zwei niedrigere Flügel, die etwa mit der Kopfhöhe der Statue abschneiden und in welche zwei farbige Majolikareliefs eingelassen sind. Diese in Sandstein nach Siemerings Angaben von Gropius und Schmieden ausgeführte Architektur steht auf einem mehrfach gegliederten Sockel, vor welchem sich ein von einem schmiedeeisernen Gitter umschlossenes Boskett ausbreitet. Der große Arzt hat sich eben von einem reichornamentirten Bronzesessel antiker Form, auf dessen Lehne noch seine Linke ruht, erhoben. In der Rechten hält er einen Augenspiegel. Der Gesichtsausdruck ist lebendig, wenngleich die Charakteristik hätte feiner und eindringlicher sein können, und die Haltung trotz des modernen Kostüms ungezwungen und natürlich. Ohne den Notbehelf des Mantels hat es Siemering verstanden, die Schwierigkeiten, welche unsere einförmige Kleidung der plastischen Gestaltung in den Weg legt, glücklich zu überwinden. Kopf und Hände sind leicht vergoldet, so daß dadurch ein fein und malerisch wirkender Gegensatz zu der dunkel gehaltenen Kleidung erzielt worden ist. Die Reliefs, welche auf der einen Seite den Zug der Heilung Suchenden, auf der anderen die Dankbarkeit der Geheilten in lebensvollen Gruppen und fein beobachteten Gesten darstellen, sind ganz polychrom gehalten. Der Emailmaler Bastanier hat nach vielfachen Versuchen ein Verfahren entdeckt, welches ihm gestattet, die Farben so auf den Thon aufzutragen, daß sie durch die Glasur nicht verändert werden. Der erste Eindruck ist freilich ein fremdartiger, weil die Zeit noch nicht gekommen ist, wo unsere Augen sich an die Polychromie gewöhnt haben. In jedem Falle ist aber der Versuch höchst dankenswert. Derselbe wird ohne Zweifel viele Nachahmer finden, da solche Majolikareliefs durchaus wetterfest sind. Die Reliefs sind von grünen Fliesen umrahmt, so daß die bunten Farben nicht unmittelbar in den gelblichen Sandstein der Architektur übergehen. Im Großen und Ganzen ist das Monument eine interessante Schöpfung, welche schon wegen der Abweichung von der allgemeinen Schablone verdienstlich ist.

Aus Berlin wird geschrieben: Das am 13. Mai enthüllte Denkmal des Geh. Oberhofbaurats Strack ist nicht, wie viele Architekten wünschten, auf einem öffentlichen Platze, sondern über dem Grabe des am 13. Juni 1880 verstorbenen Meisters auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhofe errichtet worden. Das Denkmal hat die Form eines offenen dorischen Tempels, dessen Vordergiebel, reich mit Akroterien, Palmetten und Grabesrosen geziert, durch zwei freistehende Säulen getragen wird, während die dunkler gehaltene Rückwand mit ihren nur wenig vortretenden Pfeilern die von Calandrelli aus karrarischem Marmor hergestellte Büste Stracks mit der einfachen Inschrifttafel umschließt. Durch dieses Denkmal, das, wie man hört, von dem Architekten H. Strack nach einer Skizze des Verewigten komponirt ist, erhält dieser Friedhof, auf dem wir Stüler, Hitzig, Schinkel und Beuth beisammen finden, ein edles, auch durch die vorzügliche Ausführung beachtenswertes Kunstwerk.

* **Das Komité für die Semperstiftung** versendet ein Cirkular, welches zu Beiträgen für eine dem verewigten Meister in Wien aufzustellende Büste auffordert. Außer in Wien, haben sich in Dresden und München zur Förderung der Angelegenheit Spezialkomité's gebildet, welchen eine Reihe von hervorragenden Künstlern und Kunstfreunden angehören; in andern Städten sind solche in der Bildung begriffen. Beiträge werden angenommen in Wien von der Gräfl. Wilczekschen Kasse, I. Herrengasse 5.

* **Giovanni Battista de Rossi**, der berühmte römische Archäolog, feiert am 24. Juni d. J. den Namenstag seines 60. Lebensjahres. Die Società di Archeologia Christiana in Rom, vereint mit den Sekretären des deutschen archäologischen Instituts und der Direktion der École Française dortselbst, haben beschlossen, zu Ehren des Meisters der archäologischen Wissenschaft eine goldene Denkmünze prägen zu lassen und dem Jubilar an jenem Tage zu überreichen. Sämtliche Verehrer des Gefeierten sind eingeladen, sich durch Beiträge an dieser Widmung zu beteiligen und dieselben bis spätestens 10. Juni an Hrn. Generaldirektor Schöne oder Herrn Prof. Theodor Mommsen in Berlin gelangen zu lassen. Der Beitrag ist auf 5 Francs festgesetzt. Die Namen der Subskribenten werden zu einem Album vereinigt, welches außerdem ein Verzeichnis sämtlicher Schriften de Rossi's enthalten wird.



Die
Schweizerische Kunstausstellung im Jahre 1882
wird in den zum westschweizerischen Turnus gehörenden Städten, wie folgt, stattfinden:

in **Bern** vom **18. Juni** bis **16. Juli**
„ **Aarau** „ **23. Juli** „ **15. August**
„ **Solothurn** „ **23. August** „ **7. September**
„ **Lausanne** „ **14. September** „ **7. October.**

(Siehe Kunstchronik Nr. 22 vom 16. März.) (6)

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig erschien soeben:
Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts.
Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. **Robert Dohme,** Bibliothekar S. M. des deutschen Kaisers. Mit vielen Illustrationen.

1. Lieferung: **Asmus Jakob Carstens** von *Herm. Lücke.* Preis 1 Mk. 50 Pf.
2. Lieferung: **Karl Friedrich Schinkel** von *R. Dohme.* Preis 1 Mk. 50 Pf.

Johann Christian Reinhart
und seine Kreise.
Ein Lebens- und Culturbild nach Originalquellen dargestellt von
Otto Baisch.

gr. 8⁰. VIII und 352 Seiten. **Preis broch. 5 Mk., in eleg. Halbfranz geb. Mk. 6.50.**

Der „alte Reinhart" war neben Jos. Anton Koch eine der interessantesten und originellsten Persönlichkeiten der deutsch-römischen Künstlercolonie in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Sein ausgedehnter Briefwechsel und seine freundschaftlichen Beziehungen zu vielen Berühmtheiten seiner Zeit, wie Oeser, Schiller (von welchem mehrere noch ungedruckte Briefe mitgetheilt werden), Elise v. d. Recke, König Ludwig I. von Bayern, Wilhelm v. Humboldt, Thorwaldsen, Carstens, Genelli, David Strauß ꝛc., verleihen dem in leichtem Unterhaltungston geschriebenen, mit hübschen Zierleisten ausgestatteten Buche ein außergewöhnliches Interesse. Viele, denen der Künstler Reinhart bisher eine unbekannte Größe gewesen, werden sich an dem Charakterbilde des trefflichen Mannes erfreuen, der — wie der Verfasser am Schlusse seiner Arbeit sagt — während der Kummerjahre unseres politischen Lebens in der Fremde deutscher Art und deutscher Kunst Achtung und Erfolg zu sichern wußte.

Das Chorgestühl von Sant Eusebio in Rom
Aufgenommen und herausgegeben von *P. Knochenhauer* und *M. Bischof.*
(Italienische Renaissance 12.—16. Heft.)
48 Tafeln in Autographie. Fol. broch. 12 Mark 50 Pf.

Nagler's
Monogrammisten
(fünf Bände)
Preis Mark 90.—.
Der **sechste** Band (figürliche Monogramme, Nachträge und Generalregister) ist nahezu druckreif. (20)
G. Hirth's Verlag
in **München** und **Leipzig.**

Soeben erschien:
Supplement
zu unserem Antiquarischen Lagerkatalog 100:
Kunst und Kunstgewerbe.
Dasselbe, ebenso wie der Hauptkatalog, steht auf Wunsch gratis und franco zu Diensten. (2)
Frankfurt a. M.
Joseph Baer & Co.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,
Leipzig, Querstr. 2, I,
officieller Vertreter mit **vollständigem Musterlager** der photograph. Kunstanstalten von
Ad. Braun & Co. in **Dornach**
und
Giac. et figlio Brogi in **Florenz.**
Schnellste Besorgung aller Photographien dieser, wie auch anderer bedeutender Häuser des In- u. Auslandes, z. B. der Herren Alinari in Florenz, Naya in Venedig u. s. w. **zu Originalpreisen.** (19)
Kataloge auf Wunsch umgehend.

Eine Kupferstich-Sammlung,
enthaltend Initialen und Vignetten mit figürlichen, ornamentalen und architektonischen Motiven (ca. 1000 Blätter), ist zu annehmbarem Preise zu verkaufen. (3)
Frau **Beisbarth,** Sophienstr. 2a,
Stuttgart.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
DÜRER.
Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.
Von
Moriz Thausing,
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in echtem Pergament oder rothem Saffian 30 M.

Hierzu eine Beilage von Gebrüder Micheli in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

8. Juni



Nr. 34.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Laokoonstudien.*)

H. Blümner beabsichtigt in einer Reihe in zwangloser Folge erscheinender Aufsätze „verschiedene ästhetische Fragen zu behandeln, welche Lessing im Laokoon resp. in den Entwürfen zur Fortsetzung aufgeworfen und entweder eingehender beantwortet oder kurz gestreift hat". Die Richtschnur in der Behandlung dieser Untersuchungen sollen Lessings eigene Worte sein: „Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet". Der Verfasser beachtet dabei das einschränkende Wörtchen „blos" sehr wenig und will „daher" die betreffenden Punkte „wesentlich vom kunsthistorischen Standpunkte aus" prüfen. Erst „von dieser Prüfung aus sollen die Resultate abstrahirt" werden, welche nicht etwa theoretischer Natur bleiben, sondern die praktische Handhabe bieten sollen, mit deren Hilfe „die Stellung, welche die gegenwärtige Kunst in diesen Fragen zu nehmen hat, dargelegt werden" wird. Es ist klar, daß mit diesem Programm die Untersuchungen in eine ganz andere Bahn gelenkt werden, als in welcher die Lessingschen sich bewegen. Lessing will freilich nicht „blos" aus allgemeinen Begriffen vernünfteln; er ruft vielmehr den thatsächlichen Gebrauch der Künstler stets zum Beweise herbei. Aber der Ausgang seiner Untersuchungen ist stets die ästhetische Betrachtung und nicht die Kunstgeschichte. Er „will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten": dann macht er die Probe auf die praktische Kunst. Und er thut gut daran. Hätte er sich an diese halten und von dieser aus schließen wollen, so hätte ihn die Mehrzahl der Dichter — und unter ihnen befinden sich recht große Namen — von seiner Erkenntnis abhalten, nicht aber zu ihr hinführen müssen. Das Genie, mit einer richtigen Kunstübung und Einsicht in die Kunstmittel vereint, ist die seltenste Erscheinung in der Kunstgeschichte: die von seinen Werken abstrahirten Regeln werden sich daher durchaus nicht in allgemeiner Befolgung finden. Blümner geht nun aber den umgekehrten Weg: seine Basis ist die kunstgeschichtliche Betrachtung. Wie wenig er damit erreicht, zeigt das Resultat seiner Untersuchung, welches überall ein schwankendes, teilweise ein sich widersprechendes ist. Es kann auch gar nicht anders sein. Wenn auch im allgemeinen die Kunstgeschichte zeigt, daß die Allegorie in Zeiten des Verfalls besonders hervortritt, so zeigt doch dieselbe Kunstgeschichte, daß die größten Künstler, die, deren Namen am hellsten klingen und mit übereinstimmendster Anerkennung an die Spitze der Künstler gestellt werden, nicht nur der Allegorie sich bedient, sondern mit ihr auch Werke von unvergänglicher Schönheit und unzweifelhafter ästhetischer Wirkung geschaffen haben. Solcher Thatsache gegenüber kann man auf die Frage nach der Berechtigung der Allegorie, so lange man die Kunstgeschichte zum Ausgangspunkt nimmt, keine runde und nette Anwort geben: man muß „Konzessionen" machen. Wie sollte aber eine derartige Be-

*) Laokoonstudien von H. Blümner. Erstes Heft. Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. Freiburg i. Br. und Tübingen 1881. Akademische Verlagsbuchhandlung J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 8. 91 S.

antwortung, die am liebsten die Berechtigung auslöschte und sie dann verklausulirt doch wieder zugesteht, die Grundlage für die das „Endziel“ der Betrachtung bildende Frage werden: „Ist die Allegorie für unsere heutige Kunst unentbehrlich?“ Da die heutige Kunst nur ein Teil der Kunst überhaupt ist, so kann die Allegorie, wenn die Kunst überhaupt nicht ohne sie auskommen kann, auch der heutigen nicht entzogen werden. Der Verfasser geht jedoch einen andern Weg. Er stellt die Forderung der Allgemeinverständlichkeit der Kunst: die Allegorie ist in der Regel nicht allgemeinverständlich; ergo ist sie zu verwerfen, wo sie es nicht ist. Zugleich aber ergiebt sich hieraus, daß sie, wo sie verständlich ist, zuzugestehen sei. Was heißt aber „Allgemeinverständlichkeit?“ Der Verfasser belehrt uns darüber: „Die Kunst braucht sich in ihren Motiven nicht so zu beschränken, daß sie sich an das Verständnis des großen Haufens wendet; sie darf bei vielen ihrer Schöpfungen in der That den Anspruch auf einen gewissen Grad von Bildung bei den Betrachtern mit vollem Rechte erheben“. Dieser höchst allgemeine Maßstab wird für die Malerei etwas schärfer dahin bestimmt, daß man für die „große monumentale Malerei“ wesentlich die Forderung der Allgemeinverständlichkeit machen müsse, während „die in der Regel für Galerien und Privatbesitz bestimmten kleineren Tafelbilder höhere Anforderungen an das Verständnis der Beschauer stellen dürfen“. Konsequenterweise werden daher „verurteilt die Gedankenmalereien im Treppenhaus des Berliner Museums“, wobei man sich freilich nicht der Frage erwehren kann, ob, — „denn die Kunst ist nicht blos dazu da, um das Leben zu verschönern, sie hat auch die höhere Aufgabe, erziehend und veredelnd zu wirken, namentlich auf das Volk“ — dieses „Volk“ nur im Treppenhaus bei der monumentalen Malerei verweilen darf und nicht auch in die Galerie zugelassen wird, wo die Tafelbilder hängen, welche höhere Ansprüche machen dürfen? Aber auch dieser Maßstab ist noch sehr vag. Etwas deutlicher, wenigstens durch Beispiele, wird er uns bei der Skulptur, da alles von ihr, „was zur öffentlichen Aufstellung bestimmt ist, gleichfalls in einer Weise dargestellt sein muß, daß es dem Veständnis der Menge nahe liegt“. Wenn wir nun auch bei Seite lassen wollen, zu fragen, wie diese Forderung mit der obigen, daß die Kunst in ihren Motiven sich nicht so zu beschränken braucht, „daß sie sich an das Verständnis des großen Haufens wendet“, in Einklang zu bringen sei, so dürfen und müssen wir doch an diesem Grundsatze festhalten, daß die Skulptur an öffentlichen Werken nur bringen darf, „was dem Verständnis der Menge nahe liegt“. Ein Beispiel giebt der Verfasser unter Verwerfung der allgemeinen Allegorie bei Statuen berühmter Männer, indem er sagt: „Demgemäß wäre es für das Standbild eines Dichters weit bezeichnender, wenn man Hauptgestalten aus seinen Werken (und wenn es sich um Reliefs handelt, Scenen daraus) an dem Piedestal darstellte, als die Allegorie von Epos, Lyrik, Tragödie u. s. w.; denn diese letzteren Gestalten sind farblos, können dem einen Dichter ebenso gut beigegeben werden wie dem anderen, jene Gestalten aber sind die Schöpfungen des Verherrlichten, sind dem Beschauer, bei dem man natürlich Bekanntschaft mit den Werken des Dichters voraussetzen muß, lieb und vertraut, und daher auch allgemein verständlich“. In der That, eine treffliche Logik! Die Skulptur darf nur bringen, was dem Verständnis der Menge nahe liegt; sie soll z. B. Scenen aus dem Werke des betreffenden Dichters bringen, und da man beim Beschauer „natürlich“ die Bekanntschaft mit dem Werke „voraussetzen muß“, so ist die Kunstschöpfung folglich „allgemein verständlich!“ Armes Frankfurter Goethemonument! Was bliebe von deinen Piedestalreliefs übrig, wenn man ausmerzen müßte, was dem Verständnis der Menge nicht nahe liegt, wenn man nicht glücklicherweise bei dem Beschauer, also doch auch bei der großen Menge, auf die jedoch die Kunst bei der Wahl ihrer Motive keine Rücksicht zu nehmen braucht, dennoch die Kenntnis des Faust, der Iphigenie, des Tasso, des Wilhelm Meister voraussetzen dürfte?! Die Forderung der Allgemeinverständlichkeit bringt aber den Verfasser noch zu anderen Seltsamkeiten der Logik. Verurteilt sind durch sie „zahlreiche moderne Kunstschöpfungen“. Gegenüber der strengen Theorie kann er aber „in praxi einige Konzessionen“ machen. „Es giebt in der That eine Anzahl Allegorien, welche durch nun schon mehr als tausendjährigen Gebrauch beinahe einem jeden verständlich geworden sind. Nicht eine jede hat deshalb schon ein Anrecht auf Existenz. Die zwar noch nicht so alte, aber einem jeden ohne weiteres deutliche Allegorie des Todes als Skelett, zu so tiefsinnigen Schöpfungen sie auch Holbein, Rethel und andere begeistert hat, sollte doch besser von der Kunst wieder aufgegeben werden“. „Besser?“ Und warum? Infolge dieser Vorschrift und ohne Grund? Sie ist „jedem ohne weiteres deutlich“, also allgemein verständlich, wie kaum eine andere, sie hat großartige Schöpfungen ermöglicht, und trotzdem hat sie nicht das Recht der Existenz und soll mit dem Urteil: „sollte doch besser wieder aufgegeben werden“ aus der Welt des Künstlers verschwinden? Doch nein! Der Verfasser hat einen Grund: sie verstößt „gegen die erste Forderung an die Kunst, die Forderung der Schönheit!“ Aber merkt denn der Verfasser nicht, daß er hier seinen Grund aus einem ganz fremden Gebiete holt und somit nichts beweist? Mit dem Wesen der Allegorie,

ihrer Berechtigung in der Kunst, hat die Frage nach der Schönheit der Gestaltung der Allegorie zunächst gar nichts zu thun, ganz abgesehen davon, daß hier so nebenbei als ganz selbstverständlich ein Grundsatz herbeigezogen wird, der doch nicht ohne weiteres gelten kann, zumal nicht für den Forscher vom kunsthistorischen Standpunkt aus. Lessing hat sich wenigstens damit begnügt, die Schönheit als bewußt erstrebtes Kunstprinzip nur für die griechische Kunst in Anspruch zu nehmen, und der Kunsthistoriker von heute weiß sehr wohl, mit welchem Unrecht. Hier aber wird das ganz einfach für die Kunst überhaupt postulirt, gerade als ob der Begriff „Schönheit" ein so klarer, ein so anerkannnter wäre, daß man ihn an jede Kunstschöpfung als objektiv giltigen Maßstab anzulegen vermöchte. Welches Autodafé müßte der Verfasser halten, wenn er mit diesem Maßstab in der Hand „verurteilen" wollte! Da fielen die Opfer noch ganz anders, als wenn er die Allegorien „verurteilt". Hier sind nun freilich auch die nicht sicher vor ihm, welche nicht gegen „die erste Forderung an die Kunst" verstoßen und welche „sich in der That das Bürgerrecht in der Kunst errungen" haben. So „die Poesie, die Künste, Glaube, Liebe, Hoffnung u. s. w. — wer erkennt sie ohne ihre charakteristischen Symbole? — Es wäre daher gewiß besser, wenn man auch diese, obgleich heute allgemein verständlichen Personifikationen wieder aufgeben könnte". Warum? Sie sind allgemein verständlich, sie sind — was indes doch wohl im einzelnen Falle zu prüfen wäre — schön — und doch „wäre es besser", nur weil sie Allegorien sind, während der Verfasser nirgends erklärt hat, warum eine Allegorie nur als solche schon verwerflich ist? Er sieht auch ein, daß eine solche rigorose Forderung einen praktischen Wert nicht haben kann, und er fügt mit einem Seufzer hinzu: „aber es muß eben leider zugestanden werden: die Kunst, namentlich die Skulptur, kann sie vielfach nicht mehr entbehren". Die Schuld daran tragen die Anforderungen, welche an die Kunst gestellt werden. Es wäre daher „besser, den Künstlern gar nicht dergleichen Aufgaben zu stellen, die sie ohne Hilfe der Allegorie nicht lösen können". Das ist nun leichter gesagt als gethan, weil man dann in den meisten hierher gehörigen Fällen auf künstlerische Ausschmückung vielfach verzichten müßte. Daher „muß man doch mit den thatsächlichen Verhältnissen rechnen", aber keineswegs ohne Einschränkung. Die Künstler dürfen besonders keine neuen Allegorien schaffen, wenn sie nicht verständlich sind: so klug werden wohl die Künstler von selbst sein — will doch keiner in seiner Schöpfung unverständlich bleiben. Verkehrt aber ist es, von vornherein und ohne die Probe abzuwarten, Urteile zu fällen wie dies, daß „die Allegorien der Wissenschaften streng genommen absolut zu verwerfen sind", oder „kein Künstler wird imstande sein, durch den seelischen Ausdruck die einzelnen Wissenschaften auseinander zu halten". Hat da der Künstler nicht das Recht von seinem Werke zu sagen: „Des Kritikers Laune verneint es", und hinzuzufügen „es irrt sich der Gute, so scheint es?" Die Deutlichkeit der Allegorie beruht zunächst nicht auf dem Mittel des seelischen Ausdrucks, sondern auf der Anwendung der charakteristischen Attribute. Ist durch diese dem Beschauer der Weg gezeigt, so wird er auch bald den Gesichtsausdruck, den der Künstler — und ich setze natürlich einen solchen im vollen Sinne des Wortes voraus — darzustellen verstanden hat, mit dem Charakter der betreffenden Wissenschaft in Einklang finden. Ich verweise z. B. auf das Werk eines neueren Künstlers, Schmidts von der Launitz, die sein Gutenbergdenkmal umgebenden Gestalten von Wissenschaften, der Philosophie, der Mechanik, der Astronomie, welche in Verständlichkeit und seelischem, sehr wohl die verschiedenen Richtungen auseinander haltendem Ausdruck nicht hinter der vierten Allegorie, der der Poesie, zurückstehen. Wenn der Künstler nur ein Poet ist, so wird er schon das rechte Mittel erfinden: die Möglichkeit aber in abstracto vorher absprechen, ist ebenso falsch wie ungerecht. Nicht minder willkürlich ist das, hier einmal unbedingt gelassene, Verdammungsurteil über die Verbindung „wirklicher oder historischer Persönlichkeiten mit allegorischen in einer Darstellung". Der Grund ist wieder merkwürdig. Der Künstler „verläßt das Gebiet der historischen Kunst, um dafür ein durchaus unsicheres, nebelhaftes Terrain zu betreten; anstatt einen bestimmten historischen Vorgang für jedermann verständlich vorzustellen, verliert er sich in rebusartige Gedankenmalerei". Wer kann denn aber den Künstler zwingen, das Gebiet der historischen Kunst festzuhalten? Ist er nicht frei in der Wahl seiner Darstellungsart? Wenn Siemering den Auszug zum Kriege darstellt und damit einen die Kriegsfanfare blasenden Herold als allegorische Figur verbindet, oder wenn Henneberg in seiner Jagd nach dem Glück eine ähnliche Vermischung vornimmt, hätte das Verweilen bei dem „dem Leben entnommenen Vorgang, sei er nun historisch oder ersonnen", die Darstellung nicht aller dichterischen Kraft, nicht jeder tieferen Bedeutung beraubt? Jener Auszug erschiene nicht als einer der zu blutigem Ernste führt — er fände bei jedem Manöver ebenso statt; diese Jagd erschiene als Thorheit oder als Roheit, wenn nicht eben jene Figuren uns daran erinnerten, den ganzen Vorgang symbolisch zu nehmen. Aber nach des Verfassers Meinung scheint eine „in die reinste Symbolik sich verlierende Allegorie" weder „poetisch" noch „verständlich" zu sein. Um darüber zur Klarheit zu kommen, hätte er eben, wie Lessing, „die Sache

aus ihren ersten Gründen herleiten“ müssen: dann hätten seine Untersuchungen in Wahrheit „Laokoonstudien“ werden können. Er hätte dabei vor allen Dingen jene Lessingsche Unparteilichkeit sich bewahren müssen, welche die Dinge ergründet, nicht aber mit einem „es wäre besser“ verurteilt, wie sie Lessing auch in der Frage nach der Berechtigung der Allegorie beweist, wenn er in einer von dem Verfasser für Lessings Urteil über die Allegorie nicht in Betracht gezogenen Stelle im Laokoon, nachdem er durchgeführt hat, daß die Geschichte des Scepters des Agamemnon „als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprung, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen“, vielleicht einmal habe bewundert werden können, hinzufügt: „Ich würde lächeln, ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen kann“.

So aber verdienen Blümners Untersuchungen diesen Namen nur, insofern sie ihre Anregung im Studium von Lessings Laokoon gefunden haben. Da der Titel aber notwendig den Gedanken erwecken muß, als fände man hier Studien im Geiste Lessings, so ist er ein falscher, und für den Verfasser ein wenig glücklicher. Er ruft für seine Untersuchungen einen Maßstab auf, der auf seine Arbeit nicht paßt: bei ihm ist Hauptsache was für Lessing nur Beihilfe ist — die kunsthistorische Betrachtung; bei ihm ist Nebensache was bei Lessing Hauptsache ist: Entwickelung der Frage aus ihren ersten Gründen mit Hilfe der Schärfe des Denkens und der Klarheit der Anschauung. Dies ist um so bedauerlicher, als der Gegenstand in der That einer Herleitung aus den ersten Gründen bedürftig ist und eine Klärung der Begriffe für die gerechte Beurteilung von Kunstwerken, vielleicht auch für die praktische Ausführung von seiten der Künstler verlangt, ganz abgesehen von der Wichtigkeit solcher Fragen für die Ästhetik selbst, welche einer selbständigeren Behandlung als der einer Hilfswissenschaft wert ist. V. V.

Wilbergs Gemälde
für die
Hygienische Ausstellung zu Berlin.

In der durch Brand zerstörten Hygienischen Ausstellung, deren Eröffnung für den 16. Mai in Aussicht genommen war, sind auch zwei von Chr. **Wilberg** ausgeführte große Gemälde mit zu Grunde gegangen, welche die Thermen des Caracalla und die Campagna di Roma darstellten. Der Künstler arbeitete eben noch daran, als der Brand ausbrach und konnte zum Glück wenigstens die Mappen mit seinen Studien und Ölskizzen zu den Gemälden retten. Wir sind in der Lage, den Lesern eine Beschreibung der Werke zu bieten, welche unmittelbar vor der Katastrophe abgefaßt und uns eingesendet wurde. Am Wortlaute des Berichts wurde nur überall die gegenwärtige Zeit in die vergangene verwandelt. Möge die Zukunft diesen Wechsel wieder gut machen, indem sie in dem neuen Ausstellungsraum auch Wilbergs hochinteressante Schöpfungen wieder erstehen läßt! Der Bericht lautet:

Dem riesigen, von Süd nach Nord streichenden Mittelsaale des äußerst geschickt in den durch den Lehrter Bahnhof und die Stadtbahn begrenzten Raum disponirten Hauptgebäudes lag an der Nordseite eine Apsis vor, welche sich, niedriger als das Mittelschiff des Langbaues, in der Breite desselben öffnete und deren Eingang zwei riesige, von hohem Sockel aufstrebende Säulen flankirten, die mit korinthisirenden Kapitälen ein reich gegliedertes Gebälk trugen, von dem ein tempelartiger Giebel aufstieg. Eine Art Vorhalle bildete sich zwischen diesen beiden steinfarbenen Säulen; in ihr stehend, erblickten wir geradeaus den säulen- und draperiegeschmückten Eingang zu dem Raum des Campagnabildes, seitwärts aber, und zwar durch kleine Vorräume hindurch, welche mit Wasseranlagen, Draperien und Blattpflanzen reich dekorirt waren, rechts die Außenansicht der Thermen des Caracalla, links die Ansicht des Tepidariums derselben, nach Maßgabe der Rekonstruktion durch Blouet und Canina. Namentlich die Tepidariumansicht war glanzvoll in der Wiedergabe des Raumes, mit dem kühnen Gewölbe und der Marmorpracht der Dekoration. Das würde noch mehr zur Wirkung kommen, wenn der Rundbogen, durch welchen man das Diorama erblickte, nicht so klein angelegt wäre. Das andere Bild gewährte einen Blick von außen her auf das Caldarium der Caracallathermen, auf einige Kompartimente des sich anschließenden Langbaues und den großen Hofraum mit seinen Säulenhallen, den Springbrunnen und den köstlichen Blumen- und Baumgruppen.

Wenn man das in der Tiefe dieses vorhallenartigen Raumes durch kleinere Säulen gebildete Portal durchschritt, so umfing uns ein in der Farbe des giallo antico erstrahlender halbkreisförmiger Raum, von Nischen belebt, in welchem die Statuen des Äskulap und der Hygieia aufgestellt waren; nach der Seite des Bildes hin war derselbe mit einer der Rundung folgenden mosaizirten Treppenanlage für das Publikum abgegrenzt; auf der obersten Stufe standen sechs Säulen, von deren Gebälk ein purpurnes, von Goldschnüren aufgenommenes Gezelt emporstrebte.

Das hier aufgestellte und an Ort und Stelle gemalte Panorama eröffnete einen Blick auf die Campagna Roms, wie er sich den Genossen der Diokle-

tianischen Zeit etwa von der Terrasse der Caracallathermen geboten haben mag. Die sechs Säulen und die zwei ihre Folge abgrenzenden Anfangs- und Endpilaster gliederten das mit ungemeiner Kunst komponirte Campagnabild in drei große und vier kleinere Abschnitte.

Unter den kleineren Intervallen wies der Abschnitt ganz links (zwischen dem Pilaster und der ersten Säule) dasjenige auf, was wir von den Baulichkeiten des Südteils des alten Roms kennen, die altehrwürdige Mauer der Königszeit, das Macellum magnum, einen korinthisch gesäulten Rundbau, dessen Stelle heute wahrscheinlich S. Stefano rotondo einnimmt, und den Zweigaquädukt, mittelst dessen Nero seine Palatinischen Bauten mit Wasser versorgte. Weiter entfernt erschienen die waldigen Höhen des Esquilin mit den Titusthermen. Die Ausläufer dieses Hügels setzten sich in das erste großräumige Bildfeld des Panorama's hinein fort; vor ihnen erschien daselbst die mit größter Fülle an Architekturen, Statuen und Fontänen ausgestattete Villa der Laterani, hinter deren Anlagen die Aqua Claudia uns allmählich entschwand. Den Horizont schloß der Soracte ab. Die zweite und dritte Säule faßten das kleine Bild der Abzweigung einer zur Porta Metronia führenden Straße von der Via Appia, das Amphitheatrum Castrense und die hellbeleuchtete Aqua Claudia, im Hintergrunde der Monte Gennaro ein. Die Aqua Claudia, welche als das Leitmotiv der Komposition immer wieder hinter den Hügeln der Campagna sonnendurchglüht aufstrahlte, nahm mit dem ganzen, zwischen der genannten Straße und der Via Latina liegenden villengeschmückten Gebiet das zweite große Kapitel in der Schilderung der Campagna in Anspruch; über sie hinweg ragten in weiter Ferne die Schroffen des Sabiner Gebirges auf. Dann folgte — als eine der herrlichsten Episoden zwischen den in echt historischer Größe sich zeigenden Landschaften der großen Bildabteilungen — das Bild mit der Trennung der Via Latina von der Appia; jene erreichte, unter den Gipfeln immergrüner Eichen hindurch und von Grabdenkmälern geleitet, die (nicht sichtbare) Porta Latina und tauchte in der Campagna noch einmal nahe der Aqua Claudia mit Erinnerungs- und Grabmälern auf. Auch das Thal der Egeria (Caffarella) gehört in diesen Bereich. Der waldumkränzte Abhang des Thales setzte sich in dem großen Bildteile fort, welchen die fünfte und die sechste Säule begrenzten: er zeigte die Via Appia sowohl innerhalb als auch außerhalb der Aurelianischen Mauer mit ihren ragenden Denkmälern und verfolgbar bis zu den aus duftigster Ferne herübergrüßenden Albaner Bergen. Wie das Idyll der Via Latina, so war auch der letzte Abschnitt des Bildes (zwischen sechster Säule und Pilaster rechts) von ausnahmsweise hoher landschaftlicher Schönheit und Stimmung; über die Aurelianische Mauer hinweg sahen wir die Campagna und diese ganz in der Ferne begrenzt durch die Ausläufer der Volsker Berge, welche sich von furchtbarem Gewittersturm umtost und halb verhüllt zeigten. Wunderbar schön war der Gegensatz zwischen den tief dunkel getönten Waldabhängen des Albaner Gebirges und dem Schroffen, Felsigen, Kahlen der Sabiner Abstürze zur Geltung gebracht. Die wellige Hochebene, welche von diesen Gebirgen umkränzt wird, lag mit Ausnahme der dem See nahen Teile ebenfalls in klarer Beleuchtung da, wie denn überhaupt die Farbenstimmung eine in Reichtum und Harmonie selten schöne war.

Im vorigen Jahre trafen wir in Neapel mehrere Landsleute, die durch das Bild des Golfs von Neapel, mit welchem Wilberg der Fischereiausstellung zu Berlin (1879) hohe Anziehungskraft verliehen hatte, zur Fahrt in die Gefilde des glücklichen Campaniens veranlaßt worden waren. Das Campagnabild des Malers übertraf jenes noch an Größe der Komposition, an Farbenreiz und Stimmung, sowie an Reichtum und Delikatesse der Ausführung. Wenn es zur nochmaligen Ausführung gelangt, so dürfen wir Rom und seiner Campagna einen erheblichen Zuwachs an Bewunderern in Aussicht stellen, deren Einführung in die Zauber der Campagna ein Verdienst des Herrn Wilberg gewesen sein wird.

C. Ribbach.

Aus dem Bistum Zeitz-Naumburg.

Die beiden interessantesten und ehrwürdigsten Baudenkmale hiesiger Gegend, der Naumburger Dom und die alte Cisterzienserabtei Pforta haben in den letzten Jahrzehnten verständnis- und pietätvolle Restaurations- resp. Ergänzungsarbeiten erfahren, die noch nicht abgeschlossen sind. In Schulpforta ist der Bau der neuen Aula der Vollendung nahe. Dieser von Schäfer entworfene, von dem Bauinspektor Blau geleitete Saalbau schließt sich im Äußeren an die Architektur der südöstlich daneben stehenden frühgotischen Kirche an. Das Innere, ein Rechteck von etwa 14×18 m, erhält reichen ornamentalen und polychromen Schmuck, und bildet einen der gelungensten Versuche, die gotische Dekorationsweise bei uns einzubürgern und modernen Ansprüchen dienstbar zu machen. Eine Absonderlichkeit freilich soll nicht unerwähnt bleiben, welche vermutlich durch einen Machtspruch der Bauherren dem begabten erfindenden Architekten in sein Bauprogramm hineinoktroyirt worden ist. Die Vermittelung zwischen den Konsolen und dem Gebälk der flachen Decke bilden acht männliche Figuren in vollem Relief, welche die Typen der an der Anstalt thätigen

Lehrkräfte (Religionslehrer, Turnlehrer, Musiklehrer ꝛc.) darstellen sollen. Die hervorspringenden Männerchen in modernster Gewandung stehen der sonstigen Umgebung etwa so zu Gesicht, wie Herren im Frack und hohem Hute sich in dem Kreuzgange eines gotischen Klosters ausnehmen.

Das Innere des Naumburger Domes mit seinem unvergleichlichen bildnerischen Schmuck, dessen hoher kunstgeschichtlicher Wert noch nicht hinlänglich gewürdigt ist, bietet seit seiner verständnisvollen Wiederherstellung eine so erhabene Raumwirkung dar, wie nur wenige romanische Bauten unseres Vaterlandes. An die Vollendung des äußeren Baues war man leider noch nicht gegangen, wiewohl dem hiesigen Domkapitel ganz bedeutende Geldmittel zur Verfügung stehen. Unbegreiflicherweise werden diese Überreste uralter frommer Stiftungen dazu verwendet, alten Generälen und Civilbeamten eine zum Teil recht erhebliche Zubuße zur Bestreitung ihrer Tafelfreuden ꝛc. zu gewähren. Endlich ist auch ein Teil dieser Gelder dem Dombaufonds zur Disposition gestellt worden und der Ausbau der unvollendeten beiden westlichen Türme soll in Angriff genommen werden. — So wenigstens wird uns aus zuverlässiger Quelle mitgeteilt.

Auch sonst ist der pietätvolle Sinn in unserer an historischen Erinnerungen und beachtenswerten Baudenkmälern reichen Provinz schon seit vielen Jahren in der Stille thätig gewesen. Der Gymnasialdirektor Schmidt in Nordhausen, der Pfarrer Winter, Archivrat von Mülverstedt in Magdeburg, Prof. Opel in Halle u. a. haben hier in erfolgreicher Weise gearbeitet. Es fehlte nur an einem Centralpunkt für alle die notwendigen Einzelforschungen. Die centrale leitende und verwertende Kraft wurde um so schmerzlicher vermißt, als das Bistum Halberstadt, die Wiege des nordisch-romanischen Baustils, das Erzstift Magdeburg, vor allem die beiden Bollwerke des germanischen Geistes gegen das Slaventum, Merseburg und Naumburg-Zeitz, eine scharfe historische Beleuchtung bedurften und seit den verdienstvollen, aber völlig veralteten Arbeiten von Lepsius und Puttrich auf diesem Gebiete wenig geschehen war. Nur Corssens wertvolle Monographie über Schulpforta soll nicht unerwähnt bleiben. Da ist denn die durch den Beschluß der Provinzialvertretung vom 18. Nov. 1876 ins Leben gerufene „Historische Kommission“ der Provinz Sachsen mit aufrichtigster Freude zu begrüßen, welche es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben erkannt hat, mit der „Aufnahme und Beschreibung der Kunstdenkmäler in den Regierungsbezirken Magdeburg, Merseburg und Erfurt vorzugehen“. Man folgt also hier endlich dem guten Beispiel, mit welchem uns Österreich und die Rheinlande, neuerdings auch Elsaß, Hessen und Hannover vorangegangen sind. Die Früchte der ersprießlichen Thätigkeit dieser Kommission liegen vor uns in dem stattlichen, gut ausgestatteten ersten Bande der „Beschreibenden Darstellungen der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen“ (Halle a. d. S., Druck und Verlag von Otto Hendel). Es wird in demselben nur erst einer der in baugeschichtlicher Hinsicht besonders hervorragenden Kreise der Provinz behandelt, nämlich Mühlhausen, die alte freie Reichsstadt, mit ihren schönen Denkmälern gotischer Baukunst. Aber die völlige Inventuraufnahme aller architektonischen und tektonischen Werke bis in die Zeit des 17. Jahrhunderts, namentlich eine völlige Übersicht über die Glocken mit Angabe der Inschriften, die Rekonstruktion der hier und da vorhandenen Reste romanischer Dorfkirchen u. s. f. machen das Werk zu einem äußerst brauchbaren Handwerkszeug des Historikers und Forschers nicht blos dieser Provinz. Außer Mühlhausen sind in diesem Bande noch die Kreise Zeitz, Langensalza, Weißenfels, Sangerhausen behandelt. Die Aufnahmen sind für Sangerhausen von Dr. Julius Schmidt, für die vier anderen Kreise von dem Bauinspektor Gustav Sommer gemacht; an der Redaktion hat Dr. Heinrich Otte den hervorragendsten Anteil, dessen Mitarbeiterschaft allein schon genügende Bürgschaft für die Solidität des Unternehmens bietet. Die ca. 360 Holzschnitte geben eine große Anzahl von Grundrissen, Aufrissen ꝛc. zum erstenmale und erwecken eine wahrhaft schmerzliche Sehnsucht nach dem möglichst raschen Erscheinen der folgenden Bände.

Eine Geschichte der deutschen Kunst zu schreiben, wird im vollen Sinne des Wortes erst dann möglich sein, wenn die Lokalforschung allerorts in dieser eingehenden, anspruchslosen und verdienstvollen Weise vorgearbeitet hat. Sei es uns an dieser Stelle gestattet, den emsigen und erfolgreichen Arbeitern den aufrichtigsten und wohlverdienten Dank aller Beteiligten auszusprechen! Übrigens möchten wir diese „beschreibende Darstellung“ keinesfalls blos in der Bibliothek des Historikers und Kunstforschers von Fach, sondern in den Händen jedes für die Vergangenheit seines Landes interessirten Mannes wissen, umsomehr, als bei solchen zusammenfassenden Arbeiten die Hilfe gebildeter Dilettanten stets erwünscht ist.

B. Förster.

Todesfälle.

In Dresden sind zwei unserer Mitarbeiter kurz hintereinander aus dem Leben geschieden. Am zweiten Pfingsttage starb Hermann Hettner, der geistvolle Litterarhistoriker und Kunstforscher, und am 1. Juni Carl Claus, Direktor der königl. Porzellan- und Gefäßsammlung, der erstgenannte nach langer Leidenszeit, der letztere plötzlich und unerwartet. Beiden ist diese Zeitschrift für das ihr seit ihren ersten Anfängen zugewandte werkthätige Interesse zu besonderem Danke verpflichtet.

Personalnachrichten.

* Professor Louis Jacoby verläßt mit Ende dieses Sommersemesters seine Professur an der Wiener Akademie der bildenden Künste, um in Berlin eine Doppelstellung als „technischer Beirat" an den königl. Museen und „künstlerischer Beirat" an der Reichsdruckerei anzutreten. Die konsultative Thätigkeit Jacoby's an den königl. Museen dürfte zunächst bei den von der Museumsverwaltung beabsichtigten größeren Publikationen in Anspruch genommen werden.

—* Die niederländische Akademie der bildenden Künste hat am 26. Mai den zweihundertsten Jahrestag ihres Bestehens gefeiert. Sie entstand ursprünglich aus einer freien Künstlerverbindung unter dem Titel Pictura. Bei dieser festlichen Gelegenheit wurden zu Ehrenmitgliedern der Akademie ernannt die Maler Bosboom, Bles, ten Kate, Mesdag, die Architekten van Dam und van Radenburg und der Direktor der königlichen Musikschule Nicolai. (Köln. Zeitg.)

Vermischte Nachrichten.

S. Archäologische Gesellschaft in Berlin. Sitzung vom 2. Mai. Eingegangen sind an neu erschienenen Schriften: Bullettino di archeol. e storia Dalmata V, 2; A. W. Curtius, Der Stier des Dionysos; P. J. Meier, Gladiatorendarstellungen auf rheinischen Monumenten; G. Hirschfeld, zu griech. Inschriften, bes. kleinasiatischer Herkunft; E. Curtius, Die Altäre von Olympia. — Herr Robert berichtete über seinen letzten römischen Aufenthalt; unter den im vergangenen Jahre gefundenen Monumenten hob er hervor: eine in der Villa Hadrians gefundene Statue des jugendlichen Dionysos, im Stil des Polyklet; eine Bronzestatuette der Athena mit einer Krähe auf dem Arm (Paus. IV, 34, 3); einen etruskischen Spiegel aus Vulci, auf dem Hera dem Herakles die Brust reichend dargestellt ist, umgeben von Zeus (Tinia), Minerva (Merfa), Venus (Turan) und Mean; eine Terrakottapyramide, gefunden bei Metapont, welche nach dem darauf geritzten, in archaischem Alphabet geschriebenen Distichon von dem Töpfer Nikomachos in einem Heraklesheiligtum geweiht war. Endlich gab der Vortragende eine neue Deutung der linken Scene auf dem Meleagersarkophag der Villa Pamfili. — Herr Conze teilte von der neu erschienenen Serie C der Wiener Vorlegeblätter namentlich die die Vasen des Hieron fortsetzenden Blätter und das Erechtheion in Heliogravüre nach Niemanns Zeichnung mit, letzteres Blatt nach Art des schon früher in denselben Vorlegeblättern erschienenen Parthenon, auf die Veranschaulichung der baulichen Konstruktion berechnet; beide Blätter sind einzeln im Buchhandel. Sodann legte derselbe Zeichnungen des Herrn Humann nach einem am Golf von Elaia in einem Grabe gefundenen vollständigen Totengoldschmuck vor. — Herr Curtius berichtete zunächst über die letzte wichtige Entdeckung auf dem Boden von Olympia, die Weihinschrift des Schildes von Tanagra, von welcher Herr Purgold ein Bruchstück gefunden hat, das derselbe demnächst in der Archäol. Zeitung veröffentlichen wird. Sodann sprach er über die velata species der koischen Aphrodite des Praxiteles. Indem er auf die Unwahrscheinlichkeit des Motives hinwies, welches nach Plinius die Entscheidung der Koer herbeigeführt hat, und an die Webereien in den Aphroditeheiligtümern erinnerte, führte er aus, daß die feinen Gewänder der Hierodulen im ganzen Altertum als Hetärenkostüm verbreitet gewesen seien und in die bildende Kunst Eingang gefunden hätten, seitdem Hetären als Modelle dienten. Wie Phryne in ihrem Hierodulenkostüm von Apelles in Kos dargestellt sei, möge auch Praxiteles die koische Aphrodite in durchsichtigem Gewande einheimischer Fabrik dargestellt haben. Die plastische Verwendung solcher Gewänder lehrten kleinasiatische Terrakotten. Hierdurch gewänne die mehrfach ausgesprochene Vermutung, daß des Arkesilaos Venus genitrix der Typus der koischen zu Grunde gelegen habe, neuen Anhalt, zumal sie ganz ähnliche Gewandmotive aufweise, wie der Hermes und die knidische Aphrodite. Für die Tempelstatue bleibe der Typus der Sabinamünzen maßgebend, und wenn der Kopf der Statue im Louvre derselben ursprünglich angehöre, so sei in den strengeren Formen desselben ein Zurückgreifen auf ältere Typen zu erkennen, wie dies aus der archaisirenden Richtung in der Schule des Pasiteles und seiner Zeitgenossen mehrfach nachgewiesen sei. Gegen diese Kombination erhob Herr Conze Einspruch: so lange nicht die Vorfrage endgiltig erledigt sei, ob der Kopf der Louvrestatue zugehörig sei oder nicht, entbehrten alle daran geknüpften Kombinationen des sicheren Fundamentes.

Professor Leon Pohle in Dresden hat in diesen Tagen das Bildnis des Königs Albert von Sachsen in stehender Figur vollendet. Das Gemälde bildet ein Seitenstück zu dem Bildnis der Königin Karola, welches Pohle im vorigen Jahre ausgeführt hat, und wird auf der nächsten akademischen Ausstellung in Berlin erscheinen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 524 u. 525.
The Royal Academy, von C. Monkhouse. — The Salon of 1882, von E. F. S. Pattison. — The Graphic Arts, von P. G. Hamerton. — Early german wood-cuts at the Burlington. — M. Tissot at the Dudley Gallery. — Paintings on china.

L'Art. No. 386 u. 387.
Deux documents inédits sur des artistes français du XVII[e] siècle: Le testament du Poussin et le testament de Claude Lorrain, von E. F. S. Pattison. (Mit Abbild.) — Le Palais „Del Magnifico" à Sienne, von A. Franchi. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroy. (Mit Abbild.) — L'orfèvrerie limousine au milieu du XVII[e] siècle, von Louis Guibert. De l'influence de la France sur l'art roman en Autriche, von Ilg. — La Madone de Santa Chiara. — Hamilton-Palace, von Noël Gehuzac.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XI, Heft 4.
Redtenbachers Tektonik. — Die Werkstatt vor 200 Jahren, von B. Bucher. — Moderne Entwürfe: Goldschmuck, Lampenträger, Salonschränkchen, Cassette, Monstranz, Harmonium.

Chronique des Arts. No. 20 u. 21.
Réunion des sociétés des beaux arts des départements à la Sorbonne en 1882. — La vallée des tombeaux à Thèbes, von E. Piot.

Deutsche Bauzeitung. No. 36—42.
Die projektirte Ausmalung des Frankfurter Doms, von Luthmer. — Restaurationsbauten. — Fredrik Wilhelm Scholander, von E. Zöller. — Die Zukunft Roms als Kunstmetropole, von F. Nienburg. — Der Junkerhof in Thorn, von J. Otzen. (Mit Abbild.) — Französische Kenntnisse von deutscher Renaissance.

Gewerbehalle. No. 6.
Gitter von einem Epitaphium der Pfarrkirche zu Landsberg a. L. (16. Jahrh.) — Stuckdecke im Hause zur goldenen Wage in Frankfurt a. M. (17. Jahrh.) — Holzschnitzereien aus der Abtei in St. Denis. (16. Jahrh.) — Ornamente vom Inneren einer Barettschachtel. (16. Jahrh.) — Moderne Entwürfe: Speisezimmer, Schrank in Nussbaumholz, Vergoldeter Krug in Silber und goldener Becher.

Journal des Beaux-Arts. No. 9.
Les Belges au Salon de Paris. — L'exposition des artistes femmes, von H. Jouin. — Exposition néerlandaise, von E. Verhaeren.

Magazine of Art. No. 20.
The pictures at Aston Rowant, von C. J. Weeks. (Mit Abbild.) — A treatise on wood-engraving, von M. Jackson. — Wren and St. Pauls, von B. Champneys. (Mit Abbild.) — Professor Legros, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — The exhibitions.

The Portfolio. No. 150.
The ruined abbeys of Yorkshire, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — The conservation of pictures, von A. H. Church. — Sandro Botticelli, von J. Cartwright.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke, Berlin. Katalog der Dr. Waldeck-schen Sammlung von Kupferstichen und Radirungen. Versteigerung den 13. Juni u. folg. Tage. (947 Nummern.)

R. Lepke, Berlin. Katalog mehrerer meist hinterlassener Berliner Sammlungen von wertvollen Kupferstichen u. Radirungen, historischen Stichen und Büchern. Versteigerung am 16. Juni. (356 Nummern.)

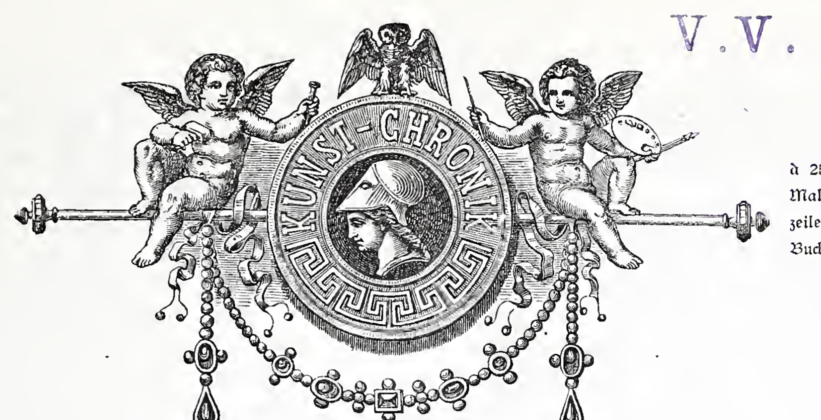
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. Juni



Nr. 35.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

I.

Vor Kurzem machte mein verehrter Freund Dr. Fr. Schlie in der „Zeitschrift" einige Mitteilungen über verschiedene interessante Bilder der reichen Schweriner Galerie. Zufälligerweise fand ich gerade über mehrere in jenen Aufsätzen erwähnte Meister neue Dokumente in den Haager Archiven, die ich seit einem Jahre durchsuche. Das Endresultat dieser Forschungen hoffe ich später in einem Bändchen den kunsthistorischen Publikationen von van der Willigen und Muller hinzufügen zu können. Einstweilen übergebe ich den deutschen Freunden holländischer Kunst hier einige meiner Funde.

Dr. Schlie beschreibt (Zeitschrift f. bild. Kunst, 1882, S. 128) einige Bilder des Landschaftmalers Johannes Schoeff.

Schon im siebenten Bande dieser Zeitschrift lenkte Bode die Aufmerksamkeit auf diesen tüchtigen Maler, dessen Werke den Einfluß des P. Molyn und van Goyen verraten; er bezeichnete seine Bilder meistens, wie das von Schlie gegebene Facsimile es zeigt. In den Heirats- und Taufakten wird er gelegentlich Schouff, Schooff, Schuyff oder auch nur mit einem f geschrieben. Auf einer hübschen größeren Landschaft in meinem Besitz liest man:

J. Schoeff
1641.

Nach diesem jetzt ganz braun gewordenen Bilde zu urteilen, scheint er sich des leidigen Haarlemer Blau's bedient zu haben.

Wie mir wahrscheinlich vorkommt, stammt der Meister aus Antwerpen. In den Liggeren, (I, S. 584), finden wir den „leerjongen" Johannes Schoof 1624 aufgeführt. — Der Name Schooff kommt häufig in den „Liggeren" vor.

Das Erste, was ich von ihm im Haag entdeckte, ist eine Notiz, laut welcher seine erste Heirat im Jahre 1639 stattfand. Am 2. Oktober zeigten Johannes Schuyff „jongman", und Cornelia Melaenen, „jongedochter", beide ansässig im Haag, auf dem dortigen Rathause an, daß sie in den Ehestand treten wollten. Daß dieses wohl kurz nachher geschah (meistens zwei bis drei Wochen nach der „Aanteekening") steht fest. Am 5. Dezember 1640 wurde das erste Kind, Maria, in der Großen Kirche im Haag getauft. (Hier wird der Name Schouff geschrieben.) Am 12. März 1642 folgte Pieter, gleichfalls in der Großen Kirche. Am 25. August 1645 ließ der Meister in der Klosterkirche sein drittes Kind taufen, dessen Name nicht ausgefüllt ist; Zeugen waren der Maler Gerard Jacobsz Dyckmans und Hans Pietersz de Hont, Bruder des von v. d. Willigen (S. 180) genannten Malers de Hont. Das vierte Kind, Johanna Maria, wurde am 22. Juli 1646 in der Großen Kirche getauft. Das fünfte, Johannes, am 22. September 1647 daselbst. (Zeuge war Claes Dircxsz Balckenende, der spätere Schwiegervater des großen Potter.) Das sechste, Sara, am 29. Oktober 1648, gleichfalls in der Großen Kirche. Da starb die Mutter. Aber schon am 19. September 1649 erklärt Johannes Schouff, Witwer, daß er mit Anna Mailljaers, „jongedochter van Antwerpen" in den Ehebund treten

will, am selben Tage als Jan Steen mit seiner Margaretha van Goyen dieselbe Erklärung ablegte. Die beiden Notizen im „Aanteekeningboek" folgen sich unmittelbar.

Aus dieser zweiten Ehe fand ich keine Kinder. — Obwohl Schoeff also schon 1639 als im Haag wohnend genannt wird, finden wir ihn erst 1641 als Bürger eingeschrieben. In dem Büchlein der „Burgerschappen en Schutteryen" lesen wir: 24 Aprilis 1641. Joannes Schouff, Schilder, heeft syn burgerschap gewonnen sonder eedt te doen (hat sein Bürgerrecht erhalten, ohne den Eid zu leisten).

In den Rechnungen der städtischen „Vendumeesters" (Auktionatoren) fand ich ferner folgende Notizen: Den 27. September 1649 ten versoucke van Johan Schuyff op de buytencingel tot zynen huyse alhyer aen Schilderyen vercoft voor de Summe van Ł 6705 — 16 β.

(Das Ł ist = ein Gulden.)

Diese Summe ist für jene Zeit sehr ansehnlich; soviel brachten die jährlichen Gemäldeauktionen der St. Lukasgilde nur selten auf.

Und: Den 14. October 1660 vercocht ten versoucke van Mons. Schoeff aen printen (an Kupferstichen und Radirungen) voor Ł 14 — 0 —.

Das ist die späteste Notiz, die ich bisher über den Maler gefunden.[1]) Daß er in den Büchern der Haager St. Lukasgilde (von mir im dritten Bande des Obreenschen „Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis" publizirt) nicht vorkommt, hat darin seinen Grund, daß bei dem Buchstaben eine Seite fehlt. Die Namen stehen dort alphabetisch nach dem Anfangsbuchstaben des Vornamens. Daher fehlt dort auch Jan Steens Name und verschiedene andere mehr.[2]) Im fünften Bande des „Archief" werde ich einige Bilderauktionen von 1647 veröffentlichen, darunter eine von van Goyen und Schoeff gemeinschaftlich unternommene, mit den Preisen dabei.

Aus Gelnhausen.

Als ich in den letzten Tagen die alte freie Reichsstadt Gelnhausen an der Kinzig besuchte, wurde ich in der angenehmsten Weise überrascht. Mein Ziel waren die Reste der Kaiserpfalz Friedrichs I. von Staufen und die wiederhergestellte Kirche, deren stattliche Türme schon oft auf der Fahrt von Berlin nach Frankfurt meine Wißbegierde gereizt hatten. Als ich die Straße zum Markte hinaufgestiegen war, glaubte ich zu träumen: hinter dem Staube und Schutte eines von Arbeitern eben zerstörten Mauerwerks trat die Fassade eines Profanbaues im reinsten romanischen Stile hervor. Herr Charles Becker aus Amsterdam, dem der glückliche Wurf gelungen ist, diese schöne Entdeckung zu machen, und den ich gerade auf dem Bauplatze antraf, hatte die Güte, in der zuvorkommendsten Weise mein Cicerone zu sein, so daß ich schneller, als es sonst möglich gewesen wäre, über den Thatbestand orientirt ward. Bei dem vor einigen Wochen beginnenden Abbruche eines alten höchst baufälligen Hauses mit einer bedeutungslosen Fassade aus der Zeit der deutschen Renaissance kamen romanische Kapitäle bester, entwickeltster Bildung zum Vorschein. Man denke sich die Überraschung! Unser Besitz an romanischer Profanarchitektur ist leicht zu übersehen, Privatbauten jenes Stiles aber kommen nur ganz vereinzelt vor; jede Vermehrung unseres Besitzes also in dieser Richtung ist von höchstem Werte. Die Fassade des fraglichen Baues, welcher an der nordöstlichen Ecke des Marktes liegt, zeigt einen ca. 2 m über der Straße gelegenen Eingang, dessen Pfosten durch gut erhaltene Säulen gebildet werden. Geschlossen ist der Eingang von einem reich ornamentirten Kleeblattbogen. Die Bildung der Freitreppe, welche diesen Eingang mit der Straße verbunden haben muß, ist noch nicht festzustellen. Das darüber liegende Geschoß wird durch drei Fenster gebildet, deren jedes nach der Weise einer Loggia durch zwei Säulen mit drei Rundbögen gegliedert ist. Die Säulen haben attische Basis, vermutlich hatten alle das Eckblatt, die Bildung der Kapitäle ist durchgearbeitet, phantasievoll, elegant und deutet auf dieselbe Entstehungszeit wie die Pfalz (ca. 1140) und Teile der Kirche. Das Innere bestand vermutlich aus je einem großen Saalraum in jedem Geschoß, über deren ursprünglichen Zweck (Kaufhaus, Rathaus, Gildenhaus?) sich einstweilen nur mutmaßen läßt. Im 16. Jahrhundert ist sodann eine neue Fassade davorgelegt worden, die uns den Bau vor dem Vandalismus der Modernen geschützt hat. Zuletzt diente das Gebäude als kläglichster Wohnort ganz armer Leute. Herr Becker hat das Haus käuflich erworben, gedenkt es wieder herzustellen und beabsichtigt ein kleines Barbarossamuseum daraus zu machen, — ein glücklicher Gedanke, da sich hierorts allmählich eine ganze Anzahl wertvoller Reste der Architektur und Skulptur zusammenfinden dürften. — Die Kirche von Gelnhausen wirkt nach ihrer stilvollen Wiederherstellung als ein sehr interessanter wohlthuender Binnenraum; äußerlich gehört sie zu den malerischsten Kirchen der romanischen Zeit. Die Hängekuppel über der Vierung, ein achteckiges Klostergewölbe, ist eine der ältesten Lösungen

---

1) Die Haager Archive sind sehr unvollständig; an Begräbnisbüchern fehlt es fast gänzlich und in mancher Bücherserie sind bedauernswerte Lücken.

2) Dagegen finden wir dort den gewiß mit unserem Maler verwandten Kunsthändler Pieter Schouf im Jahre 1648 eingeschrieben.

dieser Aufgabe und vielleicht die interessanteste auf nordischem Boden. Merkwürdig ist eine $1\frac{1}{2}$—2 m starke Wand, welche sich zwischen den Westturm, den ältesten Bauteil, und das Schiff schiebt. Herr Becker hält sie mit gutem Grunde für ein Überbleibsel aus der früheren, von Bonifacius gegründeten Kirche. Der schönste Teil Gelnhausens bleibt indessen noch immer die Kaiserpfalz auf der Kinziginsel; ihre Ruinen sind in gutem Stande, und dem drohenden Verfalle der über dem Portal gelegenen Palastkapelle wird eben durch Errichtung zweier starker Strebepfeiler Halt geboten.

B. Förster.

Kunstlitteratur.

Über den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Von Dr. Heinrich Holtzinger. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Heft V.) Leipzig, E. A. Seemann. 1881. 8.

In dieser verdienstlichen kleinen Schrift wird die Frage nach dem Ursprung und der Bedeutung der doppelten Choranlagen in mittelalterlichen Kirchen einer erneuten, auf Einzelbetrachtung der Denkmäler beruhenden Untersuchung unterzogen. Der Verfasser teilt die in Betracht kommenden Bauten in vier Gruppen. Die erste derselben umfaßt eine Anzahl von christlichen Kirchen der ältesten Zeit in Afrika (Ägypten und Algier); sie stehen außerhalb der Entwickelung der abendländischen Kirchenbaukunst und haben nur insofern ein Interesse, als sie zeigen, „wie naheliegend die Erbauung von Westchören war, wo es sich um Verherrlichung eines besonders verehrten Grabes handelte" (Quast, Zeitschr. f. christl. Archäol. I, 227 A). — Bei der zweiten und dritten Gruppe der von Holtzinger in Betracht gezogenen Denkmäler, nämlich bei den abendländischen Kirchen mit Doppelchören aus dem 8. bis 11. und aus dem 11. bis 14. Jahrhundert, läßt sich im großen und ganzen eine zusammenhängende Entwickelung nachweisen. Wenn auch nicht sämtliche Doppelchöre auf einen und denselben Zweck zurückgeführt werden können, so ist doch so viel klar, daß man zu einer dem östlichen Chor an Bedeutung nahekommenden Anlage am Westende der Kirche durch das Bedürfnis eines Altars geführt wurde, welcher für einen besonders verehrten Heiligen bestimmt war, daher dem Altare des im Osten gelegenen Schutzpatrons der Kirche möglichst analog angeordnet und über die gewöhnlichen Nebenaltäre erhoben werden mußte. Im weiteren Verlauf der Dinge wurde dann der westliche Chor auch als Grabstätte benutzt, häufig, wenn auch nicht durchgängig, mit einer Krypta versehen, und im letzten Stadium der Entwickelung diente er lediglich dem künstlerischen Zweck erhöhter Prachtentfaltung. Das erste, mit Sicherheit bestimmbare Beispiel für die Anlage eines zweiten Chores im Abendlande bietet uns die freilich nur aus Beschreibungen bekannte Kirche der Benediktinerabtei Centula in der Diöcese Amiens, an welche zunächst die aus dem vielbesprochenen alten Bauriß ersichtliche Klosterkirche von St. Gallen und die Kirche des Klosters zu Fulda, dann der alte Dom von Köln, drei Kirchen auf der Insel Reichenau und der Dom von Bremen sich anreihen. Alle diese Anlagen fallen in die Zeit vom 8. bis 11. Jahrhundert. In der zweiten, bis ins 14. Jahrhundert reichenden Periode sind es besonders die großen deutschen Kathedralen, zunächst die romanischen Dome der Rheinlande, zu Trier, Mainz und Worms, dann die von Bamberg, Augsburg, Eichstädt u. s. w., in denen die Doppelchörigkeit, verbunden mit der Anlage von zwei Querschiffen, zu einer imposanten Gestaltung des Innern führte. Der deutsche Übergangsstil nahm das Motiv an; erst durch die „streng und klar ausgesprochenen Dispositionen" der Gotik wurde der doppelte Chor beseitigt. — Als besondere vierte Gruppe behandelt der Verfasser schließlich die Doppelchöre in Nonnenklöstern (Essen, Gernrode, Hersfeld u. a.). Hier ist weniger die Apsis als der Emporeneinbau das wesentliche; der westliche Chor wurde in diesen Fällen durch das Bedürfnis hervorgerufen, in dem innerhalb der Klausur gelegenen Teil der Kirche für die Nonnen einen speziellen Chorgottesdienst zu ermöglichen.

In der Einleitung polemisirt der Verfasser gegen Schnaase, welchem die obige Erklärung der westlichen Apsis aus dem Kultusbedürfnis nicht genügte, und der die doppelchörige Anlage sich auch künstlerisch deuten, sie „als eine Verbindung des Rundbaues mit dem Basilikentypus" betrachten wollte (III, 554 d. 2. Aufl.). Man kann hierüber streiten. Aber das Argument, welches Holtzinger gegen diese Auffassung vorbringt, ist wenig zutreffend. „Denken wir uns — sagt er — das Langhaus entfernt und den Westchor an den Ostchor gerückt, so dürfte in keinem einzigen Falle ein harmonisches Kuppelgebäude entstehen, vielmehr wird bald der Ostchor den Westchor, bald dieser den ersteren an Scheitelhöhe mehr oder minder überragen" u. s. w. Es liegt auf der Hand, daß Schnaase's Gedanke nur die in der Phantasie der Architekten mitwirkende Tendenz ausdrücken sollte und nicht in dieser praktisch-realistischen Weise aufzufassen ist. Auch hat Schnaase es nicht unterlassen, auf Aachen, „die Centralstelle künstlerischer Bildung" jener Zeit, hinzuweisen und so die von ihm hervorgehobene centralisirende Tendenz in den doppelchörigen Anlagen auch geschichtlich zu begründen.

C. v. L.

Kunstgewerbliche Vorbilder. Darstellungen ausgewählter Arbeiten der antiken Kunstindustrie, der Kunst des Orients und der Renaissance sowie des modernen Kunsthandwerks. Großenteils nach Originalaufnahmen gezeichnet v. G. Kachel, Direktor der großherzogl. bad. Kunstgewerbeschule. Karlsruhe, Druck u. Verlag v. J. Veith. Liefs. 1 u. 2. Fol.

Bei Vorlagenwerken für den gewerblichen Zeichenunterricht kommt in erster Linie die zweckmäßige und sorgfältige Auswahl der Objekte in Betracht: denn an dem, was eben geboten wird, hat sich der Schönheitssinn und der Geschmack des Lernenden zu bilden. Von größter Bedeutung für die Brauchbarkeit des Lehrmittels ist aber auch die Art der Darstellung, der graphische Vortrag der verschiedenartigen Gegenstände. Eine zu gekünstelte, zeitraubende Manier wird ebenso zu vermeiden sein, wie im entgegengesetzten Falle durch eine zu magere Zeichnung die künstlerische Wirkung des Gegenstandes nicht genügend zur Geltung gelangt. Der richtige Mittelweg wurde bei den größeren hierher gehörigen Werken, die in letzterer Zeit erschienen sind, nicht immer eingehalten; zumeist ging die künstlerische Ausführung weit über den Bedarf der Schule hinaus und das Vorlagenwerk erfüllte in seiner luxuriösen Ausstattung nicht den beabsichtigten Zweck beim Zeichenunterricht.

Bei den vorliegenden Tafeln ist auf diesen Zweck durchweg Bedacht genommen, und die Darstellung erreicht bei aller Einfachheit die notwendige Gesamtwirkung. Das Werk enthält nur Darstellungen solcher Arbeiten, welche für sich selbst ein geschlossenes Ganze bilden, also vorzugsweise Geräte, Gefäße, Gitter u. dgl. Detailornamentik von architektonischem oder textilem Charakter ist ausgeschlossen. Da die Tafeln als „Vorbilder" für den gewerblichen Unterricht bestimmt sind, so wurde in der Auswahl der Stile zunächst den modernen Tendenzen Rechnung getragen und „nur die Formensprache der Antike und die auf derselben basirende der Renaissance, welche in glücklicher Vereinigung antike Formgestaltung mit der Auffassung und den Anforderungen des modernen Zeitgeistes verbindet" zur Anschauung gebracht. Es wird daher das Werk der Einheit des Prinzipes wegen keine Arbeiten des Mittelalters enthalten. Schon die vorliegenden 24 Tafeln zeigen, welche Ziele der Verfasser anstrebt, und wie er sich die Weiterentwickelung der Renaissanceformen im modernen Kunstgewerbe wünscht. Wir finden die griechisch-römische Kunst in mustergiltigen Geräten, Gefäßen ꝛc. vertreten; dann die italienische, französische und deutsche Renaissance in den verschiedensten Objekten aus Stein, Thon, Glas und Krystall, Holz, Eisen, Bronze ꝛc., so daß allen wichtigen Zweigen des Kunstgewerbes Rechnung getragen erscheint. Die Zeichnungen geben die Gegenstände auf den 53:75 cm messenden Tafeln in anschaulicher Größe, meist verkleinert, zuweilen jedoch auch nach den Originalen vergrößert, um das Detail deutlicher zum Ausdrucke zu bringen. Wünschenswert wäre dabei nur, wenn denn doch — und wäre es auch nur im Umriß — der betreffende Gegenstand in der Originalgröße beigefügt würde, um den richtigen Effekt der Ornamentik im Verhältnis zu der Größe des Gegenstandes würdigen zu lernen, was namentlich für die Renaissancedekoration von Wichtigkeit ist.

Die Ausstattung des Werkes ist geschmackvoll und den künstlerischen Anforderungen vollkommen entsprechend. Das bedeutende Unternehmen, welches in seiner Art einem wirklichen Bedürfnis der gewerblichen Zeichenschulen entgegenkommt, verdient die vollste Anerkennung.

J. L.

Studienfolge für Blumenmalerei in Aquarellfarben zum Schul- und Hausgebrauch, von Marie Koch. Karlsruhe, Druck und Verlag von J. Veith. Heft 1 u. 2. Fol.

Die vorliegenden zwei Hefte enthalten zehn Blätter mit Pflanzenmotiven in Sepiamanier und zwei in Farben ausgeführte Tafeln, die in ihrer Reihenfolge eine ganz treffliche Schule für den technischen Teil der Blumenaquarellmalerei bilden. Die Zeichnungen sind nach der Natur kopirt und zeigen sowohl in der Auswahl als in dem anspruchslosen, ungekünstelten Vortrage, daß die Verfasserin den Zweck der Blätter als Vorbilder für den Unterricht wohl im Auge behielt. Die Ausführung, namentlich der in Sepia durchgeführten Blattstudien, ist geschmackvoll und präcise und giebt in der Anordnung der Töne eine klare Vorstellung von dem allmählichen Entwickeln der Schattenmassen. Bei den farbigen Tafeln sind die bei den einzelnen Motiven angewandten Pigmente bezeichnet, was für den Anfänger nur von Vorteil sein kann. Das Werk wird in den folgenden Lieferungen nur farbig durchgeführte Blätter enthalten und somit in seiner Fortsetzung eine umfassende Schule der Blumenmalerei bilden. Wir wünschen nur, daß sich die Ausführung auf derselbe Höhe erhält, wie wir sie an diesen ersten Tafeln zu loben haben, welche allen Freunden der Aquarellmalerei bestens empfohlen werden können. J. L.

* Von Lübke's „Grundriß der Kunstgeschichte" erscheint demnächst (im Verlage von Ebner & Seubert in Stuttgart) die neunte Auflage. Von der dänischen Übersetzung des Werkes wurde kürzlich die zweite Auflage ausgegeben. Außerdem existiren eine schwedische und zwei englische Übersetzungen desselben.

Nekrologe.

Christian Wilberg †. Ein plötzlicher Tod hat am 3. Juni den trefflichen Architektur- und Landschaftsmaler aus einem Leben voll Thätigkeit gerissen. In Paris, wohin er sich zum Besuche des „Salon" begeben hatte, raffte ihn eine Leberkrankheit nach zweitägigem Leiden in einem Alter von 42 Jahren hinweg. In ihm verliert die Berliner Schule, die an tüchtigen Koloristen wahrlich nicht reich ist, einen Künstler von eminent malerischer Begabung und von gründlichen Fachkenntnissen, welche sich namentlich auf das Gebiet der Perspektive erstreckten.

Wilberg wurde am 20. November 1839 zu Havelberg in der Mark geboren. Er begann seine Studien bei Eduard Pape in Berlin, setzte sie dann bei Oswald

Achenbach in Düsseldorf fort und unternahm schließlich mehrere Studienreisen nach Italien, Österreich und Süddeutschland. Zeichneten sich seine Landschaften schon durch Kraft und Wärme der Färbung und durch fleißige Behandlung des Details aus, so war dies bei seinen Architekturstücken in noch höherem Grade der Fall. Was Graeb für die deutschen Dome gewesen ist, wurde Wilberg für die italienischen Kirchen. Mit großer Meisterschaft verstand er es, jedes Material, jedes Kunstgebilde, Marmor und Stein, Metalle und Mosaiken, Statuen, Schnitzereien und Gemälde, mit peinlichster Treue und zweifelloser Schärfe zu charakterisiren, ohne dabei den Sinn für große Auffassung und imponirende Raumwirkung zu verlieren. Am meisten bewährte sich sein glänzendes Kolorit in der Wiedergabe des in Innenräume eingeführten Lichtes, mit welchem er oft eine höchst poetische Wirkung zu erzielen wußte. Einige Innenansichten der Markuskirche in Venedig und der Kapella Palatina in Palermo legen von dieser Seite seiner Begabung Zeugnis ab. Eine große Popularität erwarb er sich durch sein für die Fischereiausstellung von 1880 ausgeführtes Panorama des Golfs von Neapel. Eine zweite Aufgabe ähnlicher Art, die Thermen des Caracalla, hatte er gerade für die hygieinische Ausstellung vollendet, als der Brand vom 12. Mai dieses Werk vernichtete. Der Künstler hatte an jenem Unglückstage — er war noch bei der Arbeit beschäftigt — Geistesgegenwart genug, wenigstens die Skizzen zu retten, und unverdrossen wollte er sich an die Arbeit machen, als der Tod ihn ereilte. Hoffentlich wird das Werk von seinen Schülern ausgeführt werden. Wilberg hatte im Jahre 1880 eine Reise nach Pergamon unternommen und von derselben wertvolle Skizzen der Akropolis und ihrer Umgebung mitgebracht, von denen er einige bereits in Gemälden verwertet hat. Er war zugleich ein tüchtiger Aquarellist und wußte die Radirnadel mit Geschick zu führen. Eine Sammlung von Aquarellen (das neue Palais bei Potsdam und seine Umgebung) ist in Farbendruck erschienen. In den letzten Jahren erteilte Wilberg mit großem Erfolge Atelierunterricht in der Landschaftsmalerei an der Kunstakademie. Seine hervorragende Begabung hatte ihm frühzeitig die Gunst des Kronprinzen und der Kronprinzessin des Deutschen Reiches erworben, welche letztere bei der in Berlin erfolgten Beerdigung des Künstlers einen Kranz auf seinen Sarg niederlegen ließ. A. R.

Konkurrenzen.

*** **Die Kommission für das Viktor-Emanuel-Denkmal** in Rom hat beschlossen, eine neue Konkurrenz für ein Monument auf der Piazza de' Termini auszuschreiben, welches aus einer Reiterstatue im Centrum und einer großen den Platz umgebenden Kolonnade bestehen soll.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Das Musée de Cluny** hat jüngst eine Reihe von acht gewebten Tapeten (Arazzi) erworben, deren Gesamtlänge nicht weniger als 44 m beträgt, und die eines der prächtigsten Ensembles dieser Art darstellen. Die Geschichte und Provenienz derselben ist dokumentarisch nachweisbar. Jean Baillet, in den Jahren 1477—1515 Bischof von Auxerre, ließ sie für die Kathedrale dieser Stadt in Arras herstellen. Wir finden auch das Wappen der Familie, zu jener Zeit einer der angesehensten der Yonne, auf mehreren der Tapeten angebracht. Ursprünglich waren es zwölf Stücke; nachdem dieselben im Jahre 1777 unter dem Vorwande des Mangels an Raum für deren Aufbewahrung (!) um 400 Livres an die Priorin des Hotel Dieu zu Auxerre verkauft worden waren, wurden im Laufe der Jahre vier davon an Gönner des Hospitals als Ehrengaben verschenkt. Zwei derselben sind nicht mehr nachweisbar, die beiden anderen jedoch von Sauvageot erworben worden und nach seinem Tode mit dessen gesamten Kunstschätzen an den Louvre gefallen. Glücklicherweise sind es gerade die beiden Stücke, welche in ihren Sujets die übrigen acht noch vorrätigen ergänzen: die ganze Suite stellt nämlich die Legende des heil. Stephanus Martyr und die wunderbare Übertragung seiner Reliquien nach Byzanz und Rom vor. Wie es in ähnlichen Darstellungen der Renaissancekunst Gebrauch ist, sind die Persönlichkeiten in das Zeitkostüm gekleidet, und wir erhalten auf diese Art eine Encyklopädie der Trachten und Architekturformen der Zeit Karls VIII. und Ludwigs XII. Die einzelnen Stücke sind zumeist in mehrere, durch Architekturen getrennte Scenen geschieden, deren Gegenstände durch französische Beischriften erklärt sind. Die treffliche Gruppirung der Handelnden, ihre natürlichen Gesten, die geschickte Anordnung des Beiwerks geben eine hohe Idee von dem Können des Meisters, der die Kompositionen entwarf. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es ein italienischer Künstler. Denn außer den eben angeführten Kennzeichen der Behandlung des Stoffes und einer ungewöhnlichen Noblesse der Gesichtstypen und Schönheit der Gestalten, wie wir sie höchst selten in Werken der nordischen Kunst jener Epoche antreffen, zeigt sich der Künstler sowohl mit den geringsten Details des römischen Martyrologiums als auch mit dem Ceremoniell der feierlichen Aufzüge am päpstlichen Hofe und dem dabei üblichen Aufwande an Prachtgewändern und Geräten in einem Grade vertraut, den man bei einem nur vorübergehend in Italien weilenden nordischen Meister nicht wohl voraussetzen darf. Ein weiterer, innerer Grund zur Annahme eines italienischen Autors ist überdies der Umstand, daß die Legende der Übertragung der Reliquien des Heiligen nach Byzanz und Rom, wie sie in zweien unserer Arazzi dargestellt ist, im Norden zu jener Zeit schon als apokryph angefochten und aus den nordischen Martyrologien eliminirt war, während sie in Italien auf Grund der Aurea legenda des Genueser Erzbischofs Jacopo da Voragine in das römische Martyrologium aufgenommen war und allgemein geglaubt wurde. Über die Persönlichkeit des Künstlers ist leider in den betreffenden Dokumenten keine Nachricht erhalten.

*** **Die öffentliche Ausstellung der Konkurrenzentwürfe für das Gebäude des deutschen Reichstages** wird, wie der „Reichsanzeiger" bekannt macht, nicht vor Anfang Juli eröffnet werden können, da derselben die Arbeit der Jury vorausgeht. Auch die konkurrirenden, nicht in Berlin wohnhaften Architekten, welche die Entwürfe zu besichtigen wünschen, werden daher wohl thun, ihre Reisedispositionen mit Rücksicht darauf zu treffen, daß auch ihnen der Zutritt zu den Ausstellungsräumen (dem provisorischen Holzbau am Cantianplatz) erst nach dem Beginn der öffentlichen Ausstellung, welche rechtzeitig amtlich bekannt gemacht wird, gestattet werden kann. Die Ausstellung wird jedenfalls bis zum 20. Juli währen. Mit dem Schluß des Monats Juli müssen die sämtlichen Ausstellungsräume für die Zwecke der im Herbst stattfindenden großen Kunstausstellung zur Verfügung stehen. — In Bezug auf die letztere verlautet dagegen von anderer Seite, daß zuvor noch Schritte zur Erlangung eines feuersicheren provisorischen Ausstellungsgebäudes gethan werden sollen, da niemand die Verantwortung bei einem etwaigen Brandunglück übernehmen will. Wenn in der elenden Baracke am Cantianplatz Feuer ausbricht, ist dieselbe samt Inhalt rettungslos verloren. Die Absicht, das neue Polytechnikum bei Charlottenburg für die Ausstellung in Vorschlag zu bringen, ist definitiv aufgegeben worden. Eine andere Absicht geht dahin, das Empfangsgebäude des Lehrter Bahnhofs zu erbitten.

‡‡ **Österreichischer Kunstverein in Wien.** Siemiradzki, auch einer von den auf der „Internationalen Ausstellung" durch ihre Abwesenheit Glänzenden, hat hier sein neuestes Gemälde: „Die Piratenhöhle" ausgestellt. Das Bild wurde auf

der Ausstellung zu Melbourne mit der goldenen Medaille ausgezeichnet und wird sich wohl auch auf den europäischen Ausstellungsplätzen überall ehrenvoll behaupten; denn es zeigt den Künstler von seiner besten Seite und ist gegenüber den etwas seichteren Arbeiten aus seiner letzten Zeit wieder ein Motiv, welches mit tieferem Ernste und sorgfältigeren Detailstudien durchgeführt ist. Die geschilderte Scene gehört der antiken Welt an; cilicische Piraten sind mit reicher Beute in ihrem Schlupfwinkel, einer dunklen Felsenhöhle der Küste, angekommen, und suchen ihre Schätze zu bergen. Eben haben sich zwei Händler eingefunden, die mit dem Führer der Bande um die geraubten Frauen feilschen, um diese als Sklavinnen zu verkaufen. Die Scene bietet der Kontraste und auch des Sinnlich-Pikanten genug, um in allen ihren Teilen zu interessiren. Der höhnisch lächelnde Räuber mit seiner bestialischen Physiognomie bildet den Mittelpunkt der Komposition; neben ihm wird ein reizendes Mädchen eben entkleidet, um die Händler für ein höheres Angebot zu gewinnen; im Vordergrunde liegen gebunden Braut und Bräutigam, die auf abendlicher Meeresfahrt von den Piraten aufgegriffen wurden; im Hintergrunde werden noch Schätze aus dem Räuberschiffe ausgeladen. Verdient schon der figürliche und landschaftliche Teil des Gemäldes ungeteiltes Lob, so gebührt dieses nicht minder dem Gerät und Stoffwerk, welches mit wahrhaft archäologischer Gewissenhaftigkeit bis ins kleinste Detail sorgfältig durchgeführt ist. Siemiradzki kann sich hierin mit Alma Tadema messen; er beherrscht die antike Welt in diesem Gebiete mit frappirender Sicherheit. — In gewisser Beziehung verwandt mit der künstlerischen Eigentümlichkeit Siemiradzki's zeigt sich W. Kray, der ebenfalls aus den Buchten Italiens seine Stoffe holt; nur webt er seine Scenen meist in das Traum- und Märchenleben hinüber. Die Mondnacht, glitzernde Meereswellen, die Zauberspiele der Wasserfeen und Nixen, wie sie schlafende Fischer necken, Liebespaare umgaukeln u. s. w., dies sind die Motive, welche der Künstler mit seltenem Geschick in seinen Bildern zu einem Ganzen verbindet. Seine Frauengestalten sind leicht und anmutig gezeichnet, das Kolorit ist zart und duftig. Es ist eine ganze Sammlung von Kray'schen Bildern ausgestellt, unter denen die Seebilder den ersten Rang einnehmen. Die „Rückkehr vom Blumenfeste", „Das Johannisbad der Südländerinnen", „Der schlafende Fischer" sind die Perlen der Ausstellung. — Ganz trefflich ist auch das kleinere Genre vertreten; von Italienern finden wir hier entschieden Besseres als im Künstlerhause. Orfai's „Neueste Acquisition" ist ein köstliches Bildchen, originell in der Auffassung und voller Humor; gleiches Lob verdient Chierici's „Kleiner Soldat", eine liebliche Darstellung glücklicher Häuslichkeit. G. Dolcetta's „Trödler" erinnert in der fleißigen Durchführung an die besten Stücke von Rotta. J. L. Gatteri bringt eine figurenreiche Episode aus einem mittelalterlichen Narrenfeste. Auch Hoff, Ebert, Lossow und Kinzel sind mit hübschen Bildern vertreten. Koniuszko ist in seinem „Feierabend" ganz der Munkacsy von ehedem; die Lichter sind schmutzig grau, die Schatten Tinte. Lawenthals „Studenten des deutschen Kollegiums zu Rom", wie sie sich im Giardino Borghese — nicht langweilen, zeugen von seiner Auffassung. Von den Landschaften fesselt besonders P. Linke's „Jungfrau im Berner Oberland" durch die treffliche Stimmung des Mittel- und Hintergrundes; etwas monoton dagegen wirkt das Grün im Vordergrunde. Vorzüglich in den Lichteffekten ist Rumelspachers „Hausbrand in Rhöndorf"; solche Bilder sind nicht unmittelbar der Natur abzugewinnen; sie müssen im Gedächtnis des Künstlers haften bleiben, und es ist daher um so rühmlicher, wenn sie der Pinsel mit solcher Wahrheit wiedergiebt. Geists „Badende Kinder im Walde" ist ein liebliches Idyll; Chwala's „Obersee" und „Mondnacht in den Tiroleralpen" sind kleine Meisterstücke der Vedutenmalerei. Dem Guten ist schließlich auch noch A. Brandeis' imposante „Ansicht des Kanal Grande in Venedig" beizuzählen, sowie eine Anzahl kleinerer Arbeiten von Van Haanen.

C. v. F. **Das Projekt eines großartigen Museums** für Kunstindustrie in Paris nach dem Vorbild des South-Kensingtonmuseum gewinnt immer greifbarere Gestalt. Als den ersten entscheidenden Schritt dazu kann man die unlängst erfolgte Vereinigung der beiden Gesellschaften, die bisher jede für sich dasselbe Ziel verfolgten, betrachten: der Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, die seit mehr als einem Dezennium durch Veranstaltung von Ausstellungen, Ausschreibung von Konkurrenzen, Abhaltung von Vorträgen u. dgl. die Hebung der Kunstindustrie bezweckt, und des vor einigen Jahren erst gegründeten Musée des Arts décoratifs, das sich neben den angeführten Zwecken insbesondere die Vermittelung zwischen Publikum und Produzenten auf dem Gebiete der Kunstindustrie zur Aufgabe gesetzt hat. Bei der Konstituirung des neuen Vereins, der von nun an den Namen Union centrale des arts décoratifs führt, wurde an Stelle des bisherigen Vorstandes der Union centrale, Edouards André, des bekannten Kunstfreundes und Eigentümers der Gazette des Beaux-Arts, der gewesene Kunstminister Antonin Proust zum Präsidenten gewählt und die alljährliche Abhaltung eines Salon des arts décoratifs beschlossen, der mit dem eigentlichen Salon zu gleicher Zeit und im selben Gebäude eröffnet werden und nicht nur die verschiedenen Kunstindustrien in abgerundeten Ausstellungen vorführen, sondern auch alle jene Werke der dekorativen Architektur, Skulptur und Malerei aufnehmen soll, die ihrem Umfange nach bisher vom eigentlichen Salon ausgeschlossen waren. In diesem Jahre ist es eine Ausstellung von Mobiliar, Geweben und Drucken, die in den nächsten Wochen — diesmal etwas verspätet — eröffnet werden wird. — Überdies hat der Verein die Erlaubnis zur Veranstaltung einer Lotterie im Betrage von zehn Millionen Franken erhalten, um mit deren Erlös das Gebäude für ein ständiges Kunstindustriemuseum aufzuführen. Der Staat will zu diesem Zweck den Platz am Quai d'Orsay gegenüber dem Tuileriengarten abtreten, auf welchem seit 1871 die Ruinen des von Lacornée 1835 erbauten Palastes des Staats- und Rechnungshofs zu sehen sind. Im Vorübergehen sei hier hinzugefügt, daß die Haupttreppe dieses Baues mit enkaustischen Wandgemälden von Th. Chassériau, dem genialsten Schüler von Ingres, geschmückt war, die neben mehreren kleineren Füllstücken in zwei großen allegorischen Kompositionen den Krieg und den Frieden symbolisirten. Dieselben, leider seit zehn Jahren unbeschützt dem Frost und Regen ausgesetzt, sollen nun beim bevorstehenden Abbruch der Ruine abgelöst werden und im Louvre in der Abteilung für französische Malerei ihre bleibende Stätte finden.

Vermischte Nachrichten.

Aus Anlaß des Brandes der hygieinischen Ausstellung finden wir mit Rücksicht auf die gleichzeitige heraldische Ausstellung zu Berlin im „Schwäbischen Merkur" die folgenden beherzigenswerten Bemerkungen über die Ausstellung unersetzbarer Unika in hölzernen Provisorien: „Wohl niemals ist es klarer geworden, als nach dem betrübenden Brande der hygieinischen Ausstellung zu Berlin, daß es eigentlich ein ganz sträflicher Leichtsinn ist, die größten Kostbarkeiten früherer Jahrhunderte den privaten und den Staatssammlungen abzuverlangen zum Zweck der Ausstellung, wenn man keinen andern Raum zu bieten hat, als hölzerne Baracken. Milde gesagt, ist es von den Ausstellern etwas unüberlegt, unter solchen Umständen ihr Bestes abzugeben, und es einer Zerstörung durch Feuer doch wenigstens hundertmal näher zu rücken, als zu Hause im fertigen und feuersicheren Gebäude. Noch nicht lange ist es her, da ging ein Ruf der Klage durch die Blätter, daß der Süden sich so schwach beteiligt habe an der heraldischen Ausstellung. Es ist zu bedauern, und die Gründe mögen verschiedenster Natur und nicht alle hier aufzuzählen sein, allein einer, der nicht zu den am wenigst triftigen gehört, ist der, daß Berlin, die Kaiserstadt, noch nicht einmal ein aus Stein, Eisen und Glas gefügtes Ausstellungsgebäude hat, das uns für unsere Schätze doch 80 Prozent mehr Sicherheit gewährt, als die ad hoc zusammengestoppelten Holzbaracken. München, Stuttgart, Karlsruhe haben doch wenigstens Glaspaläste, Gewerbehallen u. s. w. in feuersicherem Material, wo Ausstellungen von nicht zu großen Dimensionen unterzubringen sind. In Berlin ist für temporäre Ausstellungen kein passendes Gebäude zu finden; denkt man doch jetzt an eine ausrangirte Bahnhofshalle für die hygieinische Ausstellung! — In wenigen Wochen werden die Kostbarkeiten aus unserem Staatsarchiv,

sowie aus dem vaterländischen Museum hoffentlich wieder in unseren Händen sein, auch der Privatbesitz kann und wird seinem Eigner wieder zurückerstattet sein, und manch bange Sorge wird verschwinden. Eines möchte ich aber zum Schluß hier in Anregung bringen, das ist, daß die oberste Leitung unserer Kunstsammlungen von nun an zu einem unumstößlichen Grundsatz die Vorschrift machen wolle, daß aus dem Besitze der königl. Staatssammlungen, sei es Archiv, Galerie oder vaterländisches Museum, keinerlei Kunstobjekte mehr abgegeben werden, wenn dieselben nicht in feuersicheren Gebäuden untergebracht werden, ja selbst dann nicht, wenn an diese feuersicheren Gebäude sich etwa ein großer Komplex von Holzbauten anschließen sollte. Der Private mag es halten, wie er will, allein wenn auch er künftig mit etwas mehr Überlegung und Vorsicht an die Frage herantritt, so denke ich, daß das Zustandekommen von Ausstellungen von Kunstschätzen früherer Jahrhunderte in Holzgebäuden ein für allemal ein Ende haben wird." R.

* **An der Weimarer Kunstschule** hat es wieder einmal einen Konflikt gegeben. Wie man uns berichtet, sind die beiden Niederländer Willem Linnig, Vater und Sohn, welcher letztere eine Professur an der Kunstschule bekleidete, plötzlich von Weimar abgereist. Prof. Linnig hatte im Auftrage der Tiedgestiftung drei für die Wartburg bestimmte Lutherbilder gemalt, welche auch an den betreffenden Stellen in die Wände eingelassen wurden. Man stellte es dem Künstler von seiten der Beurteilungskommission frei, hier und da noch einiges an den Bildern zu „prüfen" und zu ändern, wozu derselbe sich jedoch nicht veranlaßt fühlte. Aus diesem Grunde verweigerte ihm die großherzogliche Schatulle, bei der das Honorar deponirt lag, die Zahlung, und es sollen dem Künstler aus diesem Anlaß auch persönliche Beleidigungen solcherart zugefügt worden sein, daß ihm ein ferneres Bleiben unmöglich gemacht wurde. Auch von anderen öffentlichen Skandalen und allerhand unliebsamen internen Vorgängen, welche nicht in unseren Interessenkreis gehören, erhalten wir Nachricht. Man spricht von vorläufiger Schließung der Kunstschule, und allmählich gewinnt es in der That den Anschein, als ob es am besten wäre, das offenbar nicht lebensfähige Institut aufzuheben.

Vom Kunstmarkt.

Von der Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln geht uns die Nachricht zu, daß die Kunstsammlung des Herrn Johannes Paul in Hamburg im September oder Oktober ds. J. in Köln zur Versteigerung gelangen wird. Die Sammlung besteht ausschließlich aus hervorragenden Kunstgegenständen ersten Ranges. Die keramische Abteilung enthält Krüge und sonstige Erzeugnisse der Kunsttöpferei, teils in den seltensten Exemplaren; die Majoliken zählen unbestritten zu den besten und kostbarsten. Die emaillirten Gläser bilden eine kleine, aber auserlesene Sammlung. Die Arbeiten in Elfenbein, in Silber, in geschnittenem Eisen, die Emaillen der romanischen und der Renaissanceperiode, sowie die Sammlung von Bijoux bieten nur hervorragende Kunstwerke. Die Gerätsammlung nimmt bekanntermaßen unter den öffentlichen und Privatsammlungen dieser Art mit die erste Stelle ein.

F. E. W. **Die letzte Kupferstichauktion von Amsler und Ruthardt in Berlin**, welche vom 15. bis zum 25. Mai dauerte, hat ein glänzendes Resultat gehabt. Es kamen zu derselben nicht allein deutsche Kunsthändler zahlreich zusammen, auch Paris, London, Kopenhagen u. a. m. waren vertreten, und es entspann sich um manche Seltenheiten und Kostbarkeiten oft ein heftiger Kampf, bei welchem der Gewinnende seinen Sieg zuweilen recht hoch bezahlen mußte. Als Berichtigung zu unserer Besprechung des Katalogs wollen wir bemerken, daß die alten Meister, Ornamente und Grabstichelarbeiten Herrn Oppermann gehörten, während die Radirungen aus der Sammlung eines Anonymus stammten. Der in der Auktion erzielte Gesamtbetrag überschritt die Summe von 200000 Mk. Nachstehende Liste verzeichnet die am höchsten bezahlten Nummern:

Katal.-Nr.	Gegenstand.	Preis in Mk.
106	N. Berghem. Saufende Kuh. B. 1	335
109	—— Drei Kühe. B. 3	425
113	—— Der Mann auf dem Esel. B. 5	650
288	Brosamer. Das Kunstbüchlein	2350
304	Burgkmair. Kaiser Max. B. 32	3510
411	Dürer. Adam und Eva. B. 1	770
434	—— Maria. B. 31	490
492	—— Ritter, Tod und Teufel. B. 98	1420
496	—— Wappen mit dem Totenkopf. B. 101	1175
561	Dujardin. Landschaft. B. 32	600
588	A. v. Dyck. P. Breughel. W. 2	410
596	—— F. Franck. W. 6	406
647	—— Frokas Perera. W. 47	400
763	Edelinck. H. Familie. R. D. 4	289
770	—— Das Gefecht R. D. 44	341
947	Cl. Gelée. Hirtenpaar. R. D. 21	315
1031	Halner. Zierratbüchlein	481
1103	Jamnitzer. Groteskenbuch	322
1211	Israel v. Mecken. Der große Ball. B. 9	910
1212	—— Ornament. B. 205	1160
1214	—— Jan van der Meer. Stehendes Schaf. B. 2	450
1218	Schule des E. S. Christus	400
1220	—— Johannes	800
1223	—— Maria	400
1225	Monogrammist t. b. k. Christus	400
1243 ff.	Gepunzte Goldschmiedearbeiten	4910
1274	Monogrammist S. Vornehmes Paar	510
1278	—— Liebesanerbieten	330
1512	A. v. Ostade. Schuhflicker. F. 27	350
1547	—— Tanz im Wirtshaus. F. 49	335
1648	Rembrandt. Christus predigt. Bl. 39	455
1662	—— Der große Lazarus. Bl. 48	490
1664	—— Die Krankenheilung. Bl. 49	380
1669	—— Das große Eccehomo. Bl. 52	3450
1676	—— Die große Kreuzabnahme. Bl. 56	1000
1822	—— Der Greis. Bl. 271	450
1852	—— Das Gehölz. Bl. 323	416
1854	—— Die Strohhütte. Bl. 327	610
1855	—— Dasselbe	1300
1858	—— Die Hütte. Bl. 332	2210
1861	—— Landschaft. Bl. 334	850
1888	F. Bol. Frau mit der Birne. B. 14	396
2049	J. Ruysdael. Das Kornfeld. B. 5	600
2118	Sachtleven. Gebirgsweg. B. 32	395
2134	Scheuffelin. Probedrucke zum Theuerdank	2710
2390	Schongauer. Maria. B. 31	1500
2391	—— Tod Mariae. B. 33	1210
2407	Schrotblatt	1680
2435	Pretiosa gemma	780
2436	Corona	400
2659 ff.	G. Wechter. 30 Bl. Goldschmiedearbeiten	5970
2769 ff.	B. Zan. 40 Bl. do	7080
3349	A. Lefevre. Maria. n. Murillo	640
3554	R. Morghen. Abendmahl n. Lionardo	1400
3577	—— Verklärung Christi, nach Raffael	560
3628	Fr. Müller. Sixtina. do.	390
3629	—— Johannes n. Dominichino	420
3703	N. Schiavoni. Himmelfahrt Mariä n. Tizian	550
3732	Toschi. Lo spasimo n. Raffael	450
3736	—— Einzug Heinrichs IV. in Paris	465
3779	Volpato. Die Stanzen n. Raffael	560
3916	Naglers Künstlerlexikon	362

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Giovanni da Bologna. Statuen und Reliefs. 19 Originalaufnahmen von Alfred Noack in Genua. Fol. 19 photographische Tafeln. Leipzig, Schüller. Mk. 24. —.

Kohler, Dr. Jos., Aus dem Lande der Kunst. gr. 8. 86 S. Würzburg, Stahel. Mk. 1. 60.

Koehler, S. R. Art education and art patronage in the United States. 8. u. 26. S. Philadelphia, E. Stern & Co. (Separatabdruck aus „The Penn Monthly" Mai und Juni 1882).

Zeitschriften.

The Academy. No. 526.
The Royal Academy, von C. Monkhouse. — The Salon of 1882.

Journal des Beaux-Arts. No. 10.
Les arts décoratifs à l'académie royale des beaux-arts d'Anvers. — Les Belges au Salon de Paris, von E. Verhaeren. — Salon de 1882, von H. Jouin. — Le Glossaire archéologique de V. Gay.

Art-Journal. No. 18.
S. Haden's etchings, von F. Wedmore. (Mit Abbild.) — Drawing and engraving on wood, von H. Herkomer. — Tours, von A. Hunt. (Mit Abbild.) — J. Soane's museum, von A. S. Cole. — The exhibition of the royal academy. — Examples of artistic metal work. (Mit Abbild.) — Childhood and art, von J. H. Pollen. (Mit Abbild.) — The Grosvenor Gallery.

Deutsche Bauzeitung. No. 44.
Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen, von H. Oidtmann.

L'Art. No. 388.
Le Palais „Del Magnifico" à Sienne, von A. Franchi. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Hamilton Palace, von Noël Gehuzac. (Mit Abbild.) — Recherches sur l'histoire de la tapisserie en Allemagne, von E. Müntz. (Mit Abbild.)

Inserate.

Vom 20. Juni bis 8. Juli befinde ich mich auf Reisen. E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin.

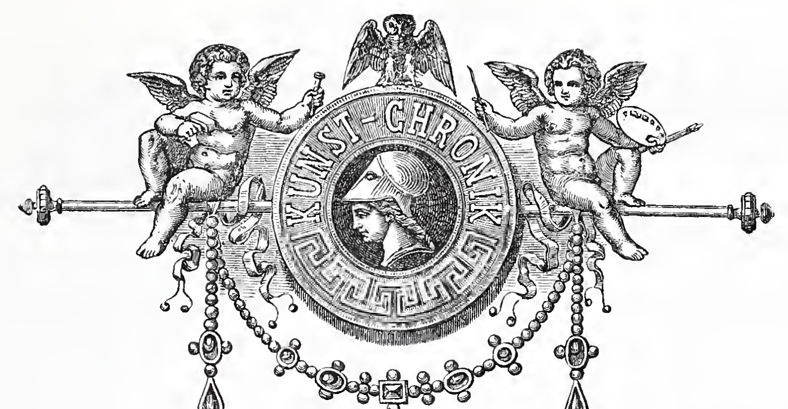
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

22. Juni



Nr. 36.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neuerwerbungen des Louvre.

So oft auch in der obersten Leitung der Nationalmuseen Frankreichs Personalveränderungen Platz greifen, und dies hat ja im Laufe der letzten vier Jahre dreimal stattgefunden — ein Ziel verfolgen die einander ablösenden Direktoren mit immer gleicher Energie und mit oft überraschend günstigen Erfolgen: die Vermehrung und Erweiterung der ihnen anvertrauten Kunstschätze. So haben wir denn neuerdings von einigen wertvollen Erwerbungen der Sammlungen des Louvre zu berichten.

An erster Stelle verdienen zwei Fresken Sandro Botticelli's angeführt zu werden, die im Jahre 1873 in einer Villa in der Nähe von Careggi, etwa drei Kilometer von Florenz entfernt, aufgedeckt und von dem Besitzer, Cavaliere Dr. Lemmi kürzlich dem Louvre abgetreten wurden. Der Landsitz befand sich von 1469—1541 im Besitze der Tornabuoni und hat seinen malerischen Schmuck, der einen Saal des ersten Stockwerks zierte, dem Kunstsinne dieser in den Werken der florentiner Renaissance auch sonst mehrfach verewigten Familie zu verdanken. Im Jahre 1486 nämlich ward die Vermählung Lorenzo's, des Sohnes Giovanni's Tornabuoni mit Giovanna, Tochter des Maso de Licca, aus der Familie der Albizzi, mit überaus prunkvollen Festlichkeiten gefeiert, und die Darstellungen unserer Fresken lassen kaum einen Zweifel übrig, daß dieses Familienereignis auch Anlaß zu ihrer Ausführung geboten habe. In der ersten sehen wir eine junge Frau im florentinischen Kostüm, begleitet von einem wappenhaltenden Knaben, der sich vier allegorische weibliche Gestalten, als die Bescheidenheit und die drei Grazien gedeutet, nähern, deren erste einen Blumenstrauß in ein von jener hingehaltenes Tuch legt. Die Blumen, wie der Garten, in dem die Scene vor sich geht, sind in Folge der Schäden, welche die Freske bei Entfernung der Tünche erlitt, fast unkenntlich geworden, wie auch das Wappen, das der Knabe hält; doch zeigt ein Vergleich der Züge der Hauptperson mit jenen der zwei Medaillen in der Münzsammlung der Uffizien, welche Giovanna Tornabuoni darstellen, eine ganz auffallende Ähnlichkeit. Die zweite Freske stellt einen Jüngling ebenfalls im Kostüm der Zeit vor, der von einer allegorischen Frauengestalt durch einen dichten Wald in eine Versammlung von sieben weiblichen Gestalten in idealer Gewandung eingeführt wird, die sich durch ihre Attribute als die sieben freien Künste kennzeichnen. Das Wappenschild, das auch hier von einem den Jüngling begleitenden Knaben getragen wird, zeigt das Wappen der Albizzi, und dies, der entschiedene Porträtcharakter der beiden einzig ins Zeitkostüm gekleideten Personen, sowie die Übereinstimmung ihres Alters mit dem Lorenzo's und Giovanna's zur Zeit ihrer Verehelichung, ferner der Umstand, daß die Fresken sich an einer und derselben Wand nebeneinander fanden, macht es mehr als wahrscheinlich, daß sie aus Anlaß der Vermählungsfeierlichkeiten, gleichsam als allegorische Apotheose der beiden Hauptpersonen, entstanden sind. An der gegenüberliegenden Wand desselben Saales fand man seinerzeit auch noch die Überreste einer dritten Freske, einen bejahrten Mann darstellend, der seinen Arm um ein Kind schlingt. Die Köpfe sind hier fast ganz zerstört; den Hintergrund bildet eine Hügellandschaft,

durch die sich ein Fluß schlängelt, mit vielen kleinen, meisterhaft hinskizzirten Figuren. Sollte dies etwa das Porträt des Familienhauptes Giovanni Tornabuoni gewesen sein?

Der Zustand, in dem sich diese Werke befinden, läßt leider viel zu wünschen übrig. Die Hintergründe sind fast ganz verschwunden, der Faltenwurf und das Kolorit haben sehr gelitten, was erklärlich ist, wenn man bedenkt, daß die Fresken schon ursprünglich gerade in ihren feineren Partien in Tempera retouchirt waren, die natürlich bei der Entfernung der Tünche an dieser haften blieb. Doch ist noch genug übrig, um nicht nur den allgemeinen Stilcharakter Botticelli's unzweifelhaft festzustellen (wie dies denn Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe auch gethan), sondern auch in den Details die charakteristischen Formen des Meisters wiederzuerkennen. Insbesondere der Ausdruck der Köpfe bei den allegorischen Figuren, die feinen Formen der Extremitäten und die lustige Behandlung der Gewänder sind untrügliche Zeichen seiner Autorschaft. Obgleich mit großer Leichtigkeit auf die Wand hingeworfen und mehr in dekorativer Manier gehalten, so daß sich in der Zeichnung hier und da Mängel fühlbar machen, mußten sie ursprünglich doch mit großer Sorgfalt ausgeführt gewesen sein, wie dies z. B. die Überreste der Vergoldung an Schmuck und Gewandmustern beweisen. Leider sind die Feinheiten der Ausführung nur mehr an wenigen Stellen zu konstatiren, an anderen die Farben völlig zerstört.

Eine zweite Erwerbung, die der Abteilung der Renaissance-Skulpturen einen neuen Schatz zuführt, ist die Grabplatte Jeans de Cromois, Abtes von St. Jaques zu Lüttich, unter dessen Regierung (1504—1525) die Wiederherstellung der Kirche und des Klosters erfolgte, und der vor dem Hochaltar jener begraben wurde. Der Wert dieses Werkes ist ein um so größerer, als bekanntlich Werke der Plastik aus der Zeit der flandrischen Renaissance nicht eben häufig sind, und insbesondere Grabplatten fast ausschließlich in Metall hergestellt und dann nicht plastisch, sondern mit eingegrabener Zeichnung geschmückt wurden. Unser Monument hingegen besteht aus einer Platte von schwarzem Marmor, auf der die lebensgroße Gestalt des Toten mit Mitra und Kreuz, das Haupt auf einem Kissen ruhend, in Flachrelief dargestellt ist. Um den Toten ist eine von Pilastern und Arkadenbogen umschlossene Nischenarchitektur angeordnet, deren Gliederungen mit zartgearbeitetem Rankenornament geschmückt sind. Ebenso sind Mitra und Kreuz, sowie die Stickereien des Pluvials mit äußerst fein skulptirten Ornamenten bedeckt. Die Zwickelfelder über dem Arkadenbogen füllen zwei Engelgestalten, von Rankenwerk umschlossen. Die Pilasterpostamente tragen den Namen und das Todesjahr (1525) des Abtes, während eine um den Rand der Platte herumlaufende Inschrift in weitläufiger Weise seine Vorzüge hervorhebt. Eine genaue Beschreibung und Abbildung des Werkes findet sich im Bulletin der archäologischen Gesellschaft von Lüttich, Bd. VII, Jahrgang 1863.

Ein drittes Skulpturwerk endlich, welches aus der Sammlung Timbal als Vermächtnis dem Louvre zufiel, hat an und für sich weniger absoluten Kunstwert, ersetzt diesen jedoch durch sein kunstgeschichtliches Interesse. Das Ganze bildete wohl ehemals einen Altaraufsatz, wie das im Hauptfelde befindliche Behältnis für die Hostie beweist. Dieses enthält nämlich, von kanellirten Pilastern und einem arabeskirten Gebälke umschlossen, eine Reliefdarstellung des von zwei Engeln halb aus dem Grabe gehobenen Leichnams Christi, zu dem sich rechts und links je ein Heiliger mit einem Buche in der Hand, schmerzvoll hinwendet, alles Halbfiguren. In der Lunette, die das Gebälk umspannt, sehen wir die Halbfigur des segnenden Gottvaters, rechts und links deren zwei kleine anbetende Engel in ganzer Gestalt. Der Ursprung des Werkes läßt sich nicht zurückverfolgen, da ein früherer Besitzer es von einem Pariser Kunsthändler erwarb. Der Charakter des Figürlichen indes läßt keinen Zweifel darüber, daß wir es mit einem Werke norditalienischer Skulptur und zwar speziell jener Kunstrichtung zu thun haben, die im wesentlichen von Donatello's paduanischen Werken und dem antikisirenden Stil Mantegna's ausgehend, sich doch auch manche Züge der frühesten Periode Giov. Bellini's angeeignet hat, und als deren Repräsentanten auf dem Gebiete der Malerei wir die vicentinischen und veroneser Maler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Speranza, Buonconsiglio, Montagna, Buonsignori, Benaglio u. a. m. zu betrachten haben. Es ist das Verdienst Courajod's, des jetzigen Konservators der Renaissanceskulpturen am Louvre, nicht blos auf die Stilverwandtschaft unseres Reliefs mit den Werken dieser Maler hingewiesen, sondern in dem Altaraufsatz der Cap. Poli im rechten Seitenschiff von S. Lorenzo zu Vicenza ein demselben aufs engste verwandtes Bildwerk nachgewiesen zu haben. Ja, die Identität des Gegenstandes, neben der auffallenden Ähnlichkeit der stilistischen Behandlung, veranlaßt ihn, für beide Skulpturen ein gemeinsames Vorbild in einer der in dieser wie überhaupt in der lombardischen Schule besonders häufigen Pietàdarstellungen, sowie die Provenienz aus einem und demselben Atelier anzunehmen. In der That finden wir in beiden Reliefs eine bis auf einzelne architektonische und dekorative Motive sich erstreckende Identität der Komposition und Formenbehandlung, welche beide mehr den Stempel des aus zweiter Hand

Überkommenen als des Originalen an sich tragen, ferner die gleiche Übertreibung in Geberde und Ausdruck, die sich in den Engelsköpfen geradezu bis zur Verzerrung steigern, die gleiche, feingefältelte, an den Körperformen klebende Gewandbehandlung, welche die ganze lombardische Kunst von ihrem großen Begründer Mantegna geerbt hat — alles dies insbesondere auch Stileigentümlichkeiten der vicentinischen und veroneser Schule der zweiten Hälfte des Quattrocento. Leider wird in der Inschrift des Altars von S. Lorenzo neben dem Datum seiner Entstehung 1474 nicht auch dessen Autor genannt, und wir sind, bis uns etwa archivalische Forschungen denselben enthüllen, auf Vermutungen angewiesen. Courajod spricht eine solche aus, indem er auf Grund einer in Vicenza von ihm erworbenen und mit den Initialen Benedetto Montagna's, des Sohnes Bartolomeo's, dessen Stiche dieselben Chiffren tragen, bezeichnete Terrakottastatue einer sitzenden Madonna mit Kind, bei der er nicht blos den allgemeinen Charakter der vicentinischen Kunst der fraglichen Epoche, sondern auch Ähnlichkeit mit dem Stil der Zeichnung Benedetto's einerseits und andererseits mit der Formenbehandlung unserer Reliefs findet, diese letztere dem Ebengenannten zuzuweisen geneigt ist, obwohl er sich die Kühnheit seiner Hypothese bei dem Mangel jeder Nachricht, die uns Benedetto als Bildner beglaubigte, nicht verhehlt. **C. v. Fabriczy.**

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

II.

Pieter de Putter.

Dr. Schlie teilte uns in seinen Aufsätzen etwas über die vortrefflichen Bilder eines unbekannten Malers Puter oder Putter mit und sagt, er habe in der Art des Gillig Fische gemalt. Zufällig habe ich durch verschiedene Funde den Meister in dem Haager Maler Pieter de Putter wiedergefunden.

In den Portefeuilles Insolvente boedels im städtischen Archiv fand ich häufig einen Fischmaler de Putter erwähnt. So z. B. in einem Inventar von 1652: Een stuck schilderij van de Putter met een achtkante ebbenhoute last, bestijende in vissen. In einem Inventar von Johan van Langenhoven 23. Dez. 1651: Een stucksken met Viskens van de Putter. Und in einem Inventar von 1652, in dem wir Bilder von Quast, Croos, van Beyeren, also nur Haager Maler, antreffen: Een fruitagie (Fruchtstück) van de Putter, u. s. w.

In den Registern van ondertrouw auf dem Haager Rathause lesen wir: 13. September 1626. Pieter de Putter, Schilder, jongman, met Maria van Queborn, jongedochter, beyde wonende in s'Gravenhage. — Hier haben wir also unsern Maler.

In den „Rollen" des „Schepen"-Archivs finde ich, daß im November 1641 ein Brauer in Wesep, Gerrit Jansz Cuyp, eine Forderung hatte an Pieter de Putter, Maler. Dessen Advokat aber sagte, daß de Putter ein Gemälde gemalt habe, um damit seine Schuld zu bezahlen. Die Geschichte dauerte bis 1645. Das Resultat konnte ich nicht ermitteln. — Am 7. März 1645 fordert Abraham Borremans 1642 Mitglied der Haager St. Lucas-Gilde) eine Schuld von Pieter de Putter, Maler. Dieser wird verurteilt zu bezahlen. — Soweit bin ich bis jetzt mit diesem Maler gekommen. Ob derselbe mit dem 1647 in der Haager St. Lucas-Gilde eingeschriebenen Pieter de Potter identisch sein könnte? — Wohl kaum.

III.

Jan Steen.

Wenn ich auch nur wenig über diesen Meister fand, so geben die folgenden Taufakten uns dennoch zum erstenmale sichere Anhaltspunkte für seinen längeren Aufenthalt im Haag.

Schon van Westhreene teilt uns die Heiratsakte Jan Steens mit. Am 19. September 1649 hat er sich mit Margaretha van Goyen auf dem Haager Rathause einschreiben lassen. Kramm sagt bereits, daß er katholisch war und giebt uns die Namen seiner Kinder; aber daß zwei derselben im Haag in der katholischen Kirche der „Oude Molstraet" getauft sind, ist neu. In dem Taufbuch dieser Kirche lesen wir: Anno 1651 baptizati sunt: Febr: 6. Thadaeus, filius Joannis Steen et Margaretae van Goye. (Susceperunt eum Henricus Steen et Anna van Rans.) 1653. Dec: 12. Eva, filia Joannis Steen et Margaritae Goye. (Suscepit eam Margareta Steen.) Also in den Jahren 1649—1653 lebte unser Meister wohl im Haag. Auch im Jahre 1654 scheint er dort gewesen zu sein, trotz seines 1653 in Leyden bezahlten Jahrgeldes.[1]) In den Registern der „Burgerschappen en Schutteryen" finden wir notirt: 17 Martii 1654. Joannes Steen schutter geworden onder het Colombijne vendel. (Am gleichen Tage mit dem Maler Cornelis Lelienberch.) In den „Resolutieboeken der Haager Societeit" befindet sich eine Urkunde, die uns beweist, daß des Malers Vater 1669 noch am Leben war und in Beziehungen mit dessen Schwiegervater gestanden hatte. Ich übersetze sie hier: 11. Juli

1) Nächstens werden die Bücher der Leydener St. Lucas-Gilde in Obreens „Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis" erscheinen.

1669. Auf die Bittschrift des Havick Jansz Steen, Kaufmanns zu Leyden, um mit anderen Nachbarn frei zu sein von Steuern für sein Haus gegenüber dem H. Geisthause allhier und gebaut durch einen gewissen Jan van Goyen, ist geantwortet: daß er und seine Nachbarn frei von Steuern sein sollen bis zum Jahre 1649 inclusive, aber für diese Jahre doch noch 2 L jährlich zahlen, die von altersher auf dem Terrain haften. Überdies noch 15 L 10 β für die Jahre 1650—1654 inclusive, für welchen Betrag das Haus taxirt ist, und für 1655 u. s. w. 10 L jährlich. Dieses Haus lag an der Ostseite der jetzigen „Stillen Beerkade". Vielleicht wäre noch zu ermitteln, welche Nummer es jetzt trägt.

Über van Goyens unglückliche Häuserspekulationen, die wohl mit Ursache waren, daß er insolvent starb, teile ich später einiges mit.

Daß mit diesen neuen Funden Houbrakens gemeine Erzählung ganz und gar zur Fabel wird, brauche ich für Kunstforscher hier kaum noch zu erwähnen. (Vgl. v. Westhreene's Jan Steen, besonders S. 77.) [1])

Soeben finde ich in einem Register von Häusertransporten in 1657 noch folgendes: Die Witwe von Jan van Goyen, Annetje Willem van Raelst und ihre Schwäger verkaufen unter Benefiz des Inventars (onder beneficie van Inventaris) an Havik Steen ein Haus mit Terrain, stehend an der Ostseite vom Kanal gegenüber dem Heiligen Geisthause für 2110 L komptant. Dieses ist sicher das obenerwähnte Haus.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die Initialen der Renaissance, nach den Konstruktionen von Albrecht Dürer herausgegeben von Camillo Sitte, unter Mitwirkung von Josef Salb. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. (Publikation des österr. Museums für Kunst und Industrie.) 1882. Fol.

Das österreichische Museum für Kunst und Industrie hat die Reihe seiner Publikationen für den gewerblichen Zeichenunterricht mit dem obigen Werke wieder um eine interessante Gabe vermehrt. Dieselbe ist in ihrem graphischen Teil von großer Wichtigkeit für diejenigen Kunstgewerbe, welche mit den Schriftzeichen zu hantiren haben, also für Buchdrucker, Lithographen, Schriftenmaler &c. Im Texte finden wir sowohl die praktische als auch die wissenschaftliche Seite des Gegenstandes in ausführlicher Weise erörtert, so daß derselbe dem Kunsthistoriker nicht minderes Interesse bietet als dem Praktiker.

Der Geist der Renaissance, der unsere moderne Kunst und Kunstindustrie allerorten in lebendigster Weise fördert, dringt allmählich auch in die Nebengebiete des künstlerischen Schaffens ein, verdrängt auch dort veraltete Traditionen und bringt die reinen Prinzipien der Kunst wieder zum Durchbruch. Das Schriftwesen in seiner verschiedenartigen Anwendung — und vor allem der Setzkasten des Buchdruckers — ist von den reformirenden Einflüssen der jüngsten Zeit nicht unberührt geblieben; neben den gotischen und barocken Formen, welche hauptsächlich das Terrain beherrschen, sind auch die lange Zeit verschollen gewesenen antiken Lettern wieder zum Vorschein gekommen. Freilich erst auf Umwegen, durch französische und englische Muster, wurde dem deutschen Buchdrucker wieder in Erinnerung gebracht, was uns ursprünglich so nahe lag. Die vorliegende Publikation, welche auf Anregung Direktor von Eitelbergers durch den Architekten und Direktor der Salzburger Staatsgewerbeschule Camillo Sitte veranstaltet wurde, führt uns nun die geometrische Konstruktion der Renaissanceversalien vor, wie sie sich aus den Tafeln Feliciano's, Pacioli's, Dürers und Neudörfers entwickelte. Professor Salb gebührt das Verdienst, die Unklarheiten der älteren Konstruktionsweisen richtiggestellt und das Alphabet mit den fehlenden Buchstaben ergänzt zu haben.

Interessant ist die Entwickelungsgeschichte dieser Initialen, wie dies schon aus der bloßen Namennennung der Männer ersichtlich wird, welche sich mit der Gestaltung derselben befaßt haben. Der gelehrte Felice Feliciano (anfangs des 15. Jahrhunderts in Verona geboren), hat nach den antiken Versalien, wie er sie auf Marmortafeln in Rom und anderwärts gefunden, zuerst das Alphabet nach geometrischer Konstruktion zusammengestellt. Das Manuskript dieser Arbeit befindet sich in der Vatikanischen Bibliothek. Seine Buchstaben sind aus einem gemeinsamen Schema entwickelt und tragen den Charakter der Inschriften aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. — Die zweite Bearbeitung der Antiqua fällt einige Dezennien später und findet sich in dem Werke des Mathematikers Fra Luca Pacioli Divina proportione. Lionardo, der mit Pacioli (1496—1499) in Mailand am Hofe der Sforza beisammen war, hat die Zeichnungen hierzu geliefert. Pacioli hat jedenfalls die Arbeit seines Vorgängers gekannt, was vielfache Übereinstimmungen, namentlich im Texte, bezeugen, wenngleich der Autor für manche Buchstaben neue Formen wählte und Änderungen in den Hauptmaßen vornahm. Die dritte Bearbeitung datirt von Dürer her, welcher in seiner „Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richt-

---

[1]) Auch v. Westhreene's Aufsatz im „Neederl. Spectator" 1866.

scheyt“ die geometrische Konstruktion der Buchstaben nahezu vollendete. Auch Dürer hat, wie die Vergleichung zeigt, die Arbeit seines nächsten Vorgängers gekannt. Er bringt nämlich als zweite Konstruktion für die Buchstaben mit Rundungen die Diagonalverdickungen Pacioli's, während in seinem Alphabet die Schattendickungen in den Senkrechten liegen. Dürers Bearbeitung ist in Bezug auf Genauigkeit und Vollständigkeit der geometrischen Konstruktion und der Angabe bestimmter Maße den früheren weit voraus, und „in Bezug auf Feinheit künstlerischer Empfindung ein Meisterwerk, an dem sich gar manches Geheimnis der Linienharmonie studiren, manches Gesetz der Linienführung demonstriren läßt“. Trotz der italienischen Überlieferung ist dieses Alphabet somit ein Stück deutscher Renaissance und das Werk im großen und ganzen das geistige Eigentum des Nürnberger Meisters. — An vierter Stelle ist endlich noch der berühmte Schreiblehrer Neudörfer, der „Begründer der deutschen Schönschreibekunst“ zu nennen, der in dem 1757 erschienenen Nürnberger Gelehrten-Lexikon von G. A. Will eine „Vorstellung von den lateinischen Versalbuchstaben“ geliefert hat. Das Originalmanuskript Neudörfers wurde von dem Herausgeber des vorliegenden Werkes bei einem Antiquar gefunden und ist gegenwärtig Eigentum der Bibliothek des k. k. österr. Museums. Es besteht aus 56 Blättern und der Titel lautet: „Gründlicher Bericht der alten lateinischen Buchstaben, durch Johann Neudörfer Rechenmeister geordnet“. Es sind darin die Konstruktionsregeln der Buchstaben erörtert, die dann in den Blättern graphisch entwickelt werden, und zwar enthält immer ein Blatt die Konstruktion und ein zweites den Buchstaben schwarz, ohne dieselbe. Daß auch Neudörfer wieder Dürers Arbeit vor Augen hat, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. — Damit sind wir bei der vorliegenden Publikation angekommen; diese nimmt nun allerdings die Dürersche und Neudörfersche Bearbeitung zur Grundlage; doch ist das Konstruktive, welches Dürer vielfach (besonders bei den Kurven) in der Schwebe läßt, indem er blos sagt: „mach das, wie es die Feder giebt“ oder „das mußt du von der Hand ziehen“ ꝛc., und das bei Neudörfer in manchen Fällen geradezu geometrisch falsch ist, hier für den praktischen Gebrauch klar und bestimmt hingestellt. Unter sorgfältigster Wahrung des rein künstlerischen Elementes wurden also einige Änderungen der Konstruktion vorgenommen und die Beschreibung in eine kürzere, präzisere Fassung gebracht. Als wesentliche Zuthat erscheint die Hinzufügung der Buchstaben J, U und W, welche bei Dürer im Anschlusse an die italienische Überlieferung fehlen. — Eine wertvolle Beigabe erhielt das Werk ferner durch die (von Bader in Wien) facsimilirten Holzschnitte der Dürerschen Originale, welche die erklärenden Teile des Textes zieren. Im Anhange findet der Praktiker schließlich eine Reihe richtiger Bemerkungen über die ästhetischen Grundprinzipien dieser Schriftzeichen, über deren Anwendung im Satz und auch methodische Winke für die Benutzung der Blätter im Zeichenunterricht.

J. Langl.

Unter dem Titel De christelijke Kunst in Holland en Vlaandern van de Gebroeders Van Eyck tot aan Otho Venius en Pourbous wird das Erscheinen eines Werkes angekündigt, welches unter Mitwirkung von W. Moll, J. A. Alberdingk Thijm, A. Siret, W. H. J. Weale, Sleekx, A. D. de Vries und P. Génard von C. E. Taurel herausgegeben wird. Der Herausgeber ladet zur Subskription ein und bemerkt, daß das Werk in 30 Lieferungen zum Gesamtpreise von 50 Gulden, 30 Stahlstiche und außerdem eine Anzahl von Illustrationen im Text bringen wird. Im Oktober soll dasselbe vollständig vorliegen.

* **Unter dem Titel Arte e Storia** erscheint in Florenz ein neues Wochenblatt, welches Kunst und historische Forschung unter einem Dach vereinigen will. Als Redakteur nennt sich Guido Carocci. Das Terrain ist ein etwas weit begrenztes; auch Theater und Musik sollen neben der bildenden Kunst Berücksichtigung finden.

* **Von Lord Ronald Gowers Prachtwerk**: „Die Schätze der großen Gemäldegalerien Englands“ liegt uns das erste Heft der bei Otto Schulze in Leipzig erscheinenden deutschen Ausgabe vor. Dasselbe enthält ein weibliches Porträt von Rembrandt aus Bridgewater House, den „Halt“ von Meissonier in Hertford House und ein männliches Bildnis von van Dyck in Stafford House. Bei dem ungewöhnlichen Interesse, welches dieser Publikation gleich bei ihrem ersten Erscheinen in englischer Sprache mit Recht allseitig entgegengebracht wurde, brauchen wir die deutschen Kunstfreunde kaum noch besonders auf deren Wichtigkeit aufmerksam zu machen. Die zum großen Teil bisher unnahbaren Schätze der englischen Aristokratie an Gemälden alter und moderner Meister werden hier in trefflichen Photographien allgemein zugänglich gemacht. Ein kurzer Text von der Hand des Herausgebers enthält die nötigen Erläuterungen. Der Preis der Lieferung, deren alle zwei Monate eine erscheint, beträgt Mk. 3. 50.

* **W. Kolbe's Beschreibung der Elisabethkirche zu Marburg** („Die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg nebst ihren Kunst- und Geschichtsdenkmälern“; Marburg, Elwert. 112 S. 8.) liegt in zweiter vermehrter und illustrirter Auflage vor. Ein in Lichtdruck ausgeführtes Bild des Innern zeigt uns das Schiff mit dem Blick auf Lettner und Chorhaupt. Die übrigen Illustrationen bestehen in kleinen, aus Montalemberts Werk über die heil. Elisabeth von Ungarn entlehnten Holzschnitten und stellen zumeist Details der innern Ausstattung der Kirche, sowie die in derselben befindlichen Grabdenkmäler dar. Die Haltung der Schrift bekundet den kunstgeschichtlich gebildeten Theologen.

* **Von Julius Lessings Winckelmannausgabe** (Historisch-politische Bibliothek, II; Heidelberg, Weiß) ist eine neue Auflage erschienen, welche uns veranlaßt, auf dies kompendiös angelegte, gehaltvolle Buch, welches namentlich Studirenden zur Einführung in die Kunstgeschichte treffliche Dienste leisten wird, recht nachdrücklich hinzuweisen. Außer der „Geschichte der Kunst des Altertums“, welcher der Herausgeber eine Biographie Winckelmanns und eine zur Orientirung des Lesers dienende Einleitung vorangehen läßt, enthält der mäßige Oktavband auch die wichtigsten kleineren Schriften des Gründers der Kunstgeschichte, die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“, die „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst“, die „Beschreibung des Torso im Belvedere“ u. a. Das Buch sollte in keiner Kunstbibliothek fehlen.

W. Neuer Kupferstich. Im Verlage von Aumüller in München erschien soeben ein Bildnis des deutschen Kaisers, welches W. Hecht nach eigener Zeichnung mit kräftiger Radirnadel unter Leitung von Lenbach ausgeführt

hat. Der Kaiser erscheint en face als Hüftbild; neben vollendeter Porträtähnlichkeit ist die feine und wahre Charakteristik des hohen Dargestellten hervorzuheben. Dieser gestattete denn auch, daß sein Facsimile darunter angebracht wurde. Unter den unzähligen Kaiserporträts wird dieses, weil von echter Kunst geschaffen, auch für spätere Zeiten seinen bleibenden Wert bewahren.

Preisverteilungen.

⁂ **In der Konkurrenz um ein in Zürich zu errichtendes Zwingli-Denkmal** haben die Preisrichter am 12. Juni ihr Urteil dahin abgegeben, daß der ausgesetzte Preis von 3000 Fr. zu gleichen Teilen dem Bildhauer Heinrich Natter in Wien einerseits und dem Bildhauer und Erzgießer Ferdinand von Miller jun. und dem Architekten L. Rohmeis in München andererseits zuzuerkennen sei. Ein dritter Entwurf, der des Bildhauers Ferdinand Schlöth in Thal (St. Gallen), wurde mit einer ehrenvollen Erwähnung bedacht.

Personalnachrichten.

Professor Carl Werner ist zum Lehrer der Aquarellmalerei an die königl. Kunstakademie in Leipzig berufen und wird seine Lehrthätigkeit mit Eröffnung eines Meisterateliers am 1. Oktober d. J. beginnen.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Die russische Industrie- und Kunstausstellung in Moskau** wurde am 1. Juni im Beisein des Großfürsten Wladimir feierlich eröffnet. Das im Petrowskipark gelegene kolossale Ausstellungsgebäude repräsentirt alle Zweige der Kunst und Wissenschaft, des Maschinenwesens, der Hausindustrie, Landwirtschaft, kurz das gesamte Schaffen der Gegenwart, soweit Rußland daran selbstthätig anteil hat. Unter den besonders glänzend vertretenen Fächern werden die Silberarbeiten, die Abteilung für Pelzwaren, dann aber auch die Bildhauerwerke, die Glas- und Porzellanfabrikation und einzelne Gattungen textiler Kunst genannt. Kurz, die Fortschritte sind auch in Rußland enorm, die Pioniere dieses Fortschritts aber sind — Deutsche und Polen.

⁂ **Ein Teil der Olympiafunde**, d. h. diejenigen Stücke, die als Doubletten angesehen werden können, werden nun doch, wie es auch in dem zwischen der griechischen und deutschen Regierung abgeschlossenen Vertrage vorgesehen war, in den Besitz des Berliner Museums gelangen. Nach Beendigung der Ausgrabungen wurde von dem Ministerium Komunduros nach Beschluß der Kammer eine Kommission niedergesetzt, welche unter Vorsitz des Intendanten der Altertümer in Griechenland eine Liste der abzutretenden Gegenstände entwerfen sollte. Diese Liste ist jetzt nach einer sehr lebhaften Verhandlung vom Parlament angenommen worden. Über die Verhandlung wird der „Köln. Zeitg." wie folgt berichtet: Die Opposition sprach wieder von dem Erbteil der Ahnen, das man nicht verraten dürfe. Der Minister Kaligos betonte, daß die Schätze Griechenlands nicht einem einzelnen Volke, sondern der Menschheit angehörten. Der Ministerpräsident Trikupis sprach zuletzt. Die Deutschen, sagte er, hätten mit voller Loyalität den Vertrag gehalten und das große Werk zu allseitiger Befriedigung durchgeführt; nun sei auch Griechenland moralisch verpflichtet, den Vertrag in allen Punkten zu erfüllen und dadurch seine Anerkennung zu bezeugen. Die Auswahl enthält Architekturstücke von allen Gebäuden Olympia's, eine sehr wertvolle Sammlung farbiger Terrakotten, Bronzen und Marmorskulpturen, Inschriftsteine, Geräte u. a.

Die Akademische Kunstausstellung in Berlin findet in diesem Jahre voraussichtlich nicht statt. Nachdem der Verein Berliner Künstler in seiner am 13. Juni abgehaltenen Sitzung beschlossen hatte, sich in seiner Gesamtheit an der akademischen Kunstausstellung, falls dieselbe im provisorischen Ausstellungsgebäude stattfinden sollte, nicht zu beteiligen, hat nun auch der Senat der königl. Kunstakademie einstimmig den Beschluß gefaßt, daß er die Verantwortlichkeit für die Ausstellung im Gebäude am Cantianplatze nicht mehr übernehmen könne und diesen Beschluß dem Kultusminister mitgeteilt.

Vermischte Nachrichten.

⁂ **In Marienburg** haben die Wiederherstellungsarbeiten des „hohen Hauses der Ritter des deutschen Ordens vom Hospital St. Mariä" seit einigen Wochen im inneren Schloßhof unter Leitung des Regierungsbaumeisters Steinbrecht begonnen. In dem diesjährigen Staatshaushaltsetat sind dafür 50 000 Mk. ausgesetzt. In einem Reskript, welches vor kurzem der Kultusminister an den Vorsitzenden des Komité's für die Wiederherstellung des Hochschlosses, den Landrat des Marienburger Kreises gerichtet hat, spricht der Minister die Hoffnung aus, daß auch die für die Fortsetzung der Arbeiten nötigen Gelder auf den nächstjährigen Etat kommen werden, doch soll vorläufig von der königl. Staatsregierung nur die Wiederherstellung der Marienkirche, des zu derselben führenden Kreuzganges am nördlichen Flügel des inneren Schloßhofes nebst der goldenen Pforte und Annenkapelle übernommen werden. Zugleich macht der Herr Kultusminister darauf aufmerksam, daß bei Beschaffung der später notwendig werdenden Geldmittel nicht nur die kommunalen Verbände Ost- und Westpreußens, sondern auch Vereine und Privatpersonen durch Sammlungen die Weiterführung der Arbeiten unterstützen möchten, damit das von der königl. Staatsregierung begonnene Werk seinen ungehemmten Fortgang nehmen kann. — Vielleicht wäre der geeignetste Weg dazu die Veranstaltung einer Lotterie, wie solche bereits bei der Vollendung des Kölner Doms die besten Erfolge gehabt hat und wie sie nunmehr auch zum Ausbau des Ulmer Münsters auf drei Jahre für Preußen genehmigt worden ist.

A. R. **Der Festsaal des Erfurter Rathauses**, welchen Professor Peter Janssen in Düsseldorf mit neun in Wachsfarben ausgeführten Wandgemälden dekorirt hat, ist am 3. Juni in Gegenwart der Minister von Puttkamer, Dr. Lucius und von Goßler und der Geheimen Räte Schöne und Jordan feierlich eingeweiht worden. Der gleichfalls anwesende Künstler, welcher unter Beihülfe des Malers Hampel aus Frankfurt a. M. drei Jahre lang an der Ausführung der Gemälde gearbeitet hat, wurde durch Verleihung des roten Adlerordens vierter Klasse ausgezeichnet. Noch mehr aber ehrte ihn die einmütige Anerkennung und Bewunderung, welche die Festgenossen seinem Werke zollten. Der Kölner Isabellensaal und der Münchener Rathaussaal sind durch den Erfurter Saal hinsichtlich der einheitlichen, im edelsten Sinne farbigen Durchführung des Ganzen übertroffen worden. Außer Janssen hat sich an derselben der Dekorationsmaler Schaper in Hannover beteiligt, welcher die Holzdecke und die Zirkel der Voute mit geistvoll erfundenen Ornamenten bemalt und im Mittelfelde der Decke das Erfurter Stadtwappen, ein silbernes sechsspeichiges Rad auf rotem Felde, von dem wilden Mann und der wilden Frau umgeben, ausgeführt hat. In den 18 Lünetten der Voute sieht man die Bildnisse der brandenburgisch-preußischen Herrscher von Kurfürst Friedrich I. bis Kaiser Wilhelm. Von der Decke hängen vier schmiedeeiserne, vom Kunstschlosser Lippmann in Hannover verfertigte Kronleuchter herab, welche die Kommerzienräte Benary und Stürcke in Erfurt gestiftet haben. Zu beiden Seiten der an der Ostseite des Saales gelegenen Haupteingangsthür sollen auf hohen Postamenten, welche mit der unterhalb der Gemälde fortlaufenden und diese gewissermaßen als Sockel tragenden Holzverkleidung verbunden sind, zwei aus Holz geschnitzte und bronzirte Statuen der Gerechtigkeit und Tapferkeit von dem Bildhauer Janssen in Rom, dem Bruder des Malers, aufgestellt werden. Diese beiden Statuen sind ein Geschenk der drei Brüder Minister Lucius, Kommerzienrat Lucius in Erfurt und Dr. Eugen Lucius in Frankfurt a. M. Da wir die Absicht haben, den Gemälden Janssens einen besonderen, durch Illustrationen erläuterten Artikel zu widmen, begnügen wir uns damit, die Gegenstände der Darstellungen, von der Nordseite beginnend, aufzuzählen. Jede Seite des 14 m breiten und

16 m langen Saales enthält zwei Gemälde, welche durch je eine Thür getrennt sind. Über diesen Thüren und neben der oberen Hälfte derselben ziehen sich allegorisch-symbolische Darstellungen, im ganzen also drei, hin, welche den Übergang von einer historischen Scene zur anderen bilden. Diese neun Gemälde stellen dar: 1) Bonifacius fällt die Göttereiche bei Erfurt. 2) Der heil. Martin von Tours, die heil. Elisabeth von Thüringen und der Kinderkreuzzug. 3) Die Demütigung Heinrichs des Löwen vor Friedrich Barbarossa 1181. 4) Zerstörung einer Raubritterburg durch Rudolph von Habsburg und die Erfurter Bürger 1290. 5) Die Universität Erfurt und die Vertreter der vier Fakultäten. 6) Das tolle Jahr 1509—1510. Eindringen des Pöbels in die Ratssitzung. 7) Einzug des Kurfürsten Johann Philipp von Mainz in Erfurt 1664. 8) Huldigung der Stände vor Friedrich Wilhelm III. und Luise 1803. 9) Befreiung von der französischen Fremdherrschaft 1814. Unter den Gemälden, welche von kräftig profilirten Rahmen aus dunkel gebeiztem Eichenholz eingeschlossen sind, zieht sich ein Gestühl aus gleichem Material hin, welches nach oben hin durch einen fein ornamentirten Fries bekrönt wird, der teils mit echten Intarsien, teils mit gemalten Wappen Erfurter Geschlechter dekorirt ist. Der ganze Saal präsentirt sich überaus vornehm. Trotz der gediegenen Ausführung in bestem Material wird nirgends der Eindruck des Schwerfälligen und Gedrückten hervorgerufen. — Das neue Rathaus, dessen Mittelbau der Saal einnimmt, ist in den Jahren 1870—75 von dem damaligen Stadtbaurat Sommer in gotischem Stile mit Zugrundelegung der von seinem Vorgänger, dem jetzigen Baurat Tiede in Berlin, ausgearbeiteten Pläne, aufgeführt worden. Das Innere wurde von seinem Nachfolger, Stadtbaurat Spielhagen, vollendet. Der letztere hat in der Dekoration der an den Festsaal angrenzenden Säle etwas Mustergültiges geschaffen. So erhebt sich in der Hauptstadt Thüringens ein monumentaler Prachtbau, der in allen seinen Teilen rühmliches Zeugnis ablegt von dem Aufschwunge, den Kunst und Handwerk in unseren Tagen genommen haben.

*** Der Nachlaß Anselm Feuerbachs (Gemälde, Studien, Handzeichnungen u. s. w.) ist, wie der „Schwäbische Merkur" berichtet, von seiner Stiefmutter, Hofrätin Henriette Feuerbach, gegen eine Leibrente dem bayerischen Staate überlassen worden.

Vom Kunstmarkt.

*** Das Gemälde Meissoniers, Napoleon I. auf seinem Schimmel in der Schlacht bei Marengo (gemalt im Jahre 1862), wurde am 3. Juni bei Christie, Manson und Woods in London versteigert und erzielte 6090 Pfd. Sterl., für welchen Betrag es in den Besitz der Herren Wallis and Son, Eigentümer der französischen Galerie in Pall-Mall, überging.

C. v. F. **Der größte Teil der Kunstsammlungen des unlängst verstorbenen Malers Ch. Timbal** ist um den Preis von 207 000 Fr. für den Louvre angekauft worden. Einige auserlesene Stücke hatte der Besitzer schon testamentarisch demselben zugewendet; der Erwerb einer Anzahl anderer wurde nicht für geeignet erachtet, teils weil sie mit Werken, die der Louvre schon besitzt, verwandt sind, teils weil manches davon unter dem Niveau steht, das dem vornehmsten Museum Frankreichs für seine Neuerwerbungen vorgezeichnet ist. Unter den angekauften Gegenständen befinden sich: eine Handzeichnung von Raffael, drei italienische Gemälde aus dem Quattrocento, einige italienische Renaissanceskulpturen in Marmor und Bronze, mehrere Elfenbein- und Holzstatuetten aus dem Mittelalter und der Renaissance, italienischen und französischen Ursprungs, und einige mittelalterliche Goldschmiedearbeiten. Die vom Louvre nicht erworbenen Stücke wurden jüngst im Hôtel Drouot versteigert, und dabei unter anderen folgende Preise erzielt:

	Franken
Madonna mit Kind, Marmorrelief von Mino da Fiesole	1100
Zwei Pilasterfüllungen in Marmor, mit Grotesken und Masken in Flachrelief ornamentirt, italienisches Seicento	700
Bronzestatuette des heil. Sebastian, an einen Baum gefesselt, ital. Seicento	1500
Triumph Ferdinands I. von Toskana, allegorische Terrakottagruppe von Giov. da Bologna	2550
Nackter Jüngling, die Arme über dem Kopf gekreuzt, italienische Seicentobronze	920
Grablegung, Bronzerelief von Riccio (?)	1160
Einbanddeckel eines Missals, in Goldblech getrieben, die Jungfrau mit dem Kinde darstellend, mittelalterliche Arbeit	2100
Bischofsstab mit Reliefs der Kreuzigung und der Jungfrau zwischen zwei Engeln, ꝛc. ꝛc.	910
Emaillirter Reliquienschrein, limousiner Arbeit	1155
Madonna (Brustbild), Schwarzstiftzeichnung von Luini	2320
Ein heiliger Bischof, do. v. Raffael	1000
Madonna und Kind, Federskizze von Raffael	880
Skizze zur Grablegung, Federzeichnung, in den Schatten mit Bister lavirt, von Raffael	6200
Kinderkopf (Brustbild), Pastellzeichnung von Correggio	980

Der Gesamtertrag der Versteigerung belief sich auf 57 175 Fr.

Zeitschriften.

The Academy. No. 527.
B. Jerrold, the life of George Cruikshank, von F. Wedmore. — The pictures of Prof. Costa, von C. Monkhouse. — Notes from Rome, von F. Barnabei. — The art of coins and medals.

L'Art. No. 389.
Types et manière des dessinateurs de vignettes romantiques, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Grand prix de Florence. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Der Formenschatz. No. 6.
Dürers Eule. — Altdorfer, das grosse Taufbecken. — Giulio Romano, Skizzen zu dekorativen Tiergestalten. — H. Voigtherr, Phantastische Säulenkapitäle. — „Leuchterweibchen". — Reich eingelegtes Holzportal. — D. Mignot, Zwei Juwelengehänge. — Silberner, vergoldeter Doppelbecher. — Schrift und Schriftornamente.

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Die 25jährige Wirksamkeit des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. (Mit Abbild.) — Statuten des vorgenannten Vereines. — Die Wiederherstellung der Kirche zu Alpirsbach.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 201.
Gutenberg und die Erfindung der Buchdruckerkunst, von E. Chmelarz. — Die slavische Hausindustrie, von F. Krsnjavi. — Zur Frage der Erhaltung der öffentlichen Denkmäler, von A. Bauer. — Die tiroler Glasmalerei 1877—81, von A. Jele. — Programm der Weihnachtsaustellung im Österr. Museum 1882.

Die Grenzboten. No. 24 u. 25.
Laienbriefe von der internationalen Kunstausstellung in Wien.

Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. No. 5.
Ein Maleratelier in Leipzig 1535, von Th. Distel. — Heinrich Isaac, von A. v. Reumont.

Gazette des Beaux-Arts. No. 300.
Le Salon de 1882, von A. Proust. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Lisbonne: L'art en Portugal, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — La Balance des peintres de Roger de Piles, von C. de Ris. — Exposition des oeuvres de Courbet, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Le Salon des arts décoratifs, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Illustrations d'Adolphe Menzel pour les oeuvres de Frédéric le Grand, von L. Gouse. (Mit Abbild.) — Exposition internationale de peinture dans la galerie de G. Petit, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Albert Durer et ses dessins, von J. Laforgue. — (Mit Abbild.) — Exposition de la Royal academy et de la Grosvenor Gallery, von Th. Duret.

Deutsche Bauzeitung. No. 46.
Die Römerbrücke bei Mainz und der rechtsseitige Brückenkopf, von W. Wagner.

Kunst und Gewerbe. No. 6.
Altes und Neues über Maestro Giorgio und die Fayencen von Gubbio, von F. Jaennicke. (Mit Abbild.) — Friedrich von Gärtners künstlerischer Nachlass, von C. A. Regnet. — Abbildungen: Buchdecken, Altarleuchter, Schrank (17. Jahrh.).

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Von Opitz bis Klopstock

Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Dichtung

von

Prof. Dr. **Carl Lemcke**

33 Bogen gr. 8. br. 4 Mark; in Halbfranzband 5 Mark 50 Pf.

Karl Goedeke sagt in dem Vorwort zu seinem Grundriss der Geschichte der deutschen Dichtung bezüglich des Zeitraums vom Beginn des dreissigjährigen Krieges bis zum Auftreten Klopstocks:

Dieser Abschnitt ist nach meinem Urteile der schwächste des Grundrisses. Ich hatte keine Freude an der Sache und suchte rasch darüber hinweg zu kommen. Jetzt, in vorgerückten Jahren, würde ich anders verfahren, und auch das mich persönlich wenig Ansprechende mit gleicher Ausdauer behandeln wie das Übrige. **Wer eine gediegene Darstellung dieses Zeitraumes zu lesen wünscht, der sei auf C. Lemcke's „Geschichte der deutschen Dichtung von Opitz bis Klopstock" verwiesen.**

Kunstgewerbeschule Zürich.

Ausschreibung.

An der kunstgewerblichen Fachschule des Gewerbemuseums in Zürich ist die neu creirte Lehrstelle für

dekorative Malerei und akademisches Figurenzeichnen

auf Anfang des kommenden Wintersemesters zu besetzen.

Die Besoldung beträgt bei höchstens 25 wöchentlichen Unterrichtsstunden 4000 Frcs.

Bewerber haben ihre schriftlichen Anmeldungen nebst Angabe ihres Bildungsganges unterzeichneter Stelle bis zum 8. Juli 1882 einzureichen. (1)

Zürich, im Juni 1882. Die Direktion:

Alb. Müller.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. **Robert Dohme**, Bibliothekar S. M. des deutschen Kaisers. Mit vielen Illustrationen.

1. Lieferung: **Asmus Jakob Carstens** von *Herm. Lücke*. Preis 1 Mk. 50 Pf.
2. Lieferung: **Karl Friedrich Schinkel** von *R. Dohme*. Preis 1 Mk. 50 Pf.

Johann Christian Reinhart

und seine Kreise.

Ein Lebens- und Culturbild nach Originalquellen dargestellt von

Otto Baisch.

gr 8°. VIII und 352 Seiten. Preis broch. 5 Mk., in eleg. Halbfranz geb. Mk. 6.50.

Der „alte Reinhart" war neben Jos. Anton Koch eine der interessantesten und originellsten Persönlichkeiten der deutsch-römischen Künstlercolonie in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Sein ausgedehnter Briefwechsel und seine freundschaftlichen Beziehungen zu vielen Berühmtheiten seiner Zeit, wie Oeser, Schiller (von welchem mehrere noch ungedruckte Briefe mitgetheilt werden), Elise v. d. Recke, König Ludwig I. von Bayern, Wilhelm v. Humboldt, Thorwaldsen, Carstens, Genelli, David Strauß ꝛc., verleihen dem in leichtem Unterhaltungston geschriebenen, mit hübschen Zierleisten ausgestatteten Buche ein außergewöhnliches Interesse. Viele, denen der Künstler Reinhart bisher eine unbekannte Größe gewesen, werden sich an dem Charakterbilde des trefflichen Mannes erfreuen, der — wie der Verfasser am Schlusse seiner Arbeit sagt — während der Kummerjahre unseres politischen Lebens in der Fremde deutscher Art und deutscher Kunst Achtung und Erfolg zu sichern wußte.

Im Verlage von **Adolf Ackermann** Hof-Buch- und Kunsthandlung in München erschien soeben:

Parsifal.

Costümstudien und Figuren zu Richard Wagner's Oper

von

Rudolf Seitz.

Nach den im Besitz der Verlagshandlung befindlichen 18 Original-aquarellen.

Preis 6 Mark.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Max Kornickers Hofbuchhandlung in Antwerpen.

Soeben erschien:

Max Rooses, **Christophe Plantin.**

Imprimeur Anversois. Lief. I.

Complet in 4 Lieferungen à 25 Mark.

Hervorragendes Werk in Folio mit vielen Facsimiles, Radirungen, Photographien etc. etc. Nur noch wenige Exemplare disponibel.

Nagler's Monogrammisten

(fünf Bände)

Preis Mark 90.—.

Der **sechste** Band (figürliche Monogramme, Nachträge und Generalregister) ist nahezu druckreif. (23)

G. Hirth's Verlag

in **München** und **Leipzig.**

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Leipzig, Querstr. 2, I,

officieller Vertreter mit **vollständigem Musterlager** der photograph. Kunstanstalten von

Ad. Braun & Co. in **Dornach**

und

Giac. et figlio Brogi in **Florenz.**

Schnellste Besorgung aller Photographien dieser, wie auch anderer bedeutender Häuser des In- u. Auslandes, z. B. der Herren Alinari in Florenz, Naya in Venedig u. s. w. **zu Originalpreisen.** (22)

Kataloge auf Wunsch umgehend.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. Juni



Nr. 37.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von Nr. 38 an, welche am 13. Juli ausgegeben wird, bis Ende September erscheint die Kunstchronik nur alle 14 Tage.

Die bayerische Landesausstellung in Nürnberg von 1882.

Als im Herbste 1879 die ersten vorbereitenden Schritte für die Veranstaltung der genannten Ausstellung geschahen, da mochten wohl wenige, außer den Veranstaltern selbst, eine Ahnung von dem großen Umfange und der großen Bedeutung haben, welche dieselbe erreicht hat. Allerdings lagen auch sichere Anhaltspunkte nicht so nahe; denn die letzte der bayerischen Landesausstellungen fand vor 40 Jahren statt, und so glänzend auch einzelne Ausstellungen im Glaspalaste seit dieser Zeit waren, so reichten sie doch nicht hin, ein klares Bild der Gewerbsthätigkeit des Landes zu geben; das konnte auch die noch in gutem Andenken stehende Ausstellung von 1876 nicht, welche grundsätzlich Gewerbe und Industrie ausschloß und nur das Kunstgewerbe aufnahm. Dann ist wohl zu bedenken, daß gerade innerhalb dieser 40 Jahre die größten Umwälzungen auf dem Gebiete des Gewerbelebens überhaupt und namentlich in Bayern vor sich gingen. Ich erinnere nur an die Einführung der Gewerbefreiheit, an die Ausdehnung des Verkehrswesens, die Entwickelung des Maschinenwesens, die Gründung von fachgewerblichen Schulen. Alle diese Faktoren haben unserem Gewerbe einen von dem früheren total verschiedenen Charakter aufgedrückt und dasselbe in Bahnen geleitet, deren Endziele selbst vielen noch nicht immer klar zu sein scheinen. Um eine solche allseitige Klärung herbeizuführen, den Mut und die Arbeitsfreude zu beleben, das Vertrauen in die Zukunft zu stärken, dazu sollte die bayerische Landesausstellung von 1882 in hervorragender Weise beitragen und es ist das nicht hoch genug anzuschlagende Verdienst des Direktors des bayerischen Gewerbemuseums, Dr. Stegmann, die verschiedenen Anregungen, welche von Seite der Industriellen des Landes bezüglich einer solchen Ausstellung an ihn gelangten, in so allseitig befriedigender Weise in der nun vollendeten Ausstellung ausgeführt zu haben. Diese Landesausstellung unterscheidet sich von den bisherigen Ausstellungen in mehr als einer Beziehung in der vorteilhaftesten Weise. Sie ist vor allem keine bloße Schaustellung mehr oder weniger hervorragender Industrien, wie man etwa Läden an Läden reihen kann, sondern sie ist in Wahrheit und thatsächlich eine lückenlose Zusammenstellung der ganzen Gewerbe- und Industriethätigkeit des Landes und seiner reichen darauf bezüglichen Hülfsmittel. Keine von den verschiedenen Industrien, keines der bayerischen Gewerbe ist hier unvertreten; aber man sieht auch, wie diese Gewerbe und Industrien entstanden und sich ausgebildet haben in der Zusammenstellung der Rohprodukte und Halbfabrikate, der Werkzeuge und Maschinen, der Hilfsmittel zur Erzeugung und Veredlung derselben. Auf diese Weise entstanden großartige und durch die eigentümliche Anordnung doch immer übersichtliche Arbeitsbilder, die ebenso belehrend und unterrichtend wie unterhaltend und anziehend auf den Beschauer wirken. Durch die großartige Ausstellung des Verkehrswesens, des Maschinenwesens, des fachgewerblichen Bildungswesens und endlich der Kunst wird auch dem Laien klar, daß dieses die hervorragendsten Faktoren sind, welche unser Gewerbe

zu dem machten, als welches wir dasselbe auf der Ausstellung sehen. Bevor wir eine kurze Beschreibung der Ausstellung geben, sei noch bemerkt, daß die gesamte Durchführung derselben vom bayerischen Gewerbemuseum ausging, welches entsprechend seiner Aufgabe, die Entwickelung der Gewerbe des Landes zu fördern, alle seine Kräfte hierfür einsetzte, und dem in erster Linie der großartige Erfolg des Unternehmens zu danken ist.

Noch nie hat eine Ausstellung unter günstigeren Verhältnissen stattgefunden. Unter diese Verhältnisse ist in erster Linie der Ausstellungsplatz zu rechnen, der bekanntlich bei jeder Ausstellung eine große Rolle spielt. Dieser Platz nun, das Maxfeld, liegt unmittelbar an den Stadtmauern und ist mit prächtigen großen Linden und Kastanienbäumen bepflanzt, welche ihm das Ansehen eines Parkes geben. Die gesamten Baumanlagen wurden für die Ausstellung in rücksichtvollster Weise erhalten und höchst vorteilhaft zur Erzielung eines malerischen Gesamtbildes ausgenützt. An den von Bäumen freien größeren Plätzen wurden Ausstellungsgebäude für die bildende Kunst und die graphischen Künste, für das Verkehrs- und Unterrichtswesen errichtet; weniger umfangreiche freie Plätze boten Raum für Annexbauten der Aussteller, und der am meisten zurückgelegene Raum, auf welchem keine Bäume mehr standen, wurde für das Hauptgebäude und die Maschinenhalle bestimmt, zwischen welchen sich die Wagenhalle einschob. Auf diese Weise erhielt man eine Vielheit der Gebäude, die sich ebenso sehr aus Zweckmäßigkeitsgründen wie aus ästhetischen Rücksichten empfahl. Die Besucher konnten beim Eintritt in eines der Ausstellungsgebäude ihre Aufmerksamkeit mehr konzentriren und wurden bei dem Studium einer bestimmten Gruppe nicht durch Andersartiges abgezogen; die Feuersgefahr wurde durch Loslösung der Maschinenhalle auf das geringste Maß beschränkt und die Gebäude selbst setzten sich zu den Parkanlagen in ein entsprechendes Verhältnis. In der That sieht man, wenn man den Ausstellungsplatz betritt, der den ansehnlichen Flächenraum von 120000 qm aufweist, keines der größeren Ausstellungsgebäude sich vordrängen. Man hat vor sich herrliche Avenuen mit dazwischen leicht und lustig sich aufbauenden kleineren Gebäuden, deren Dasein durch die ganzen Gartenanlagen bedingt erscheint. Am Schlusse der Avenuen sind kleinere Annexbauten als Abschlüsse der schönen Perspektiven errichtet, man glaubt in einem vorzüglich angelegten Garten und nicht auf einem Ausstellungsplatze zu sein. Erst beim weiteren Fortschreiten kommt man an den Fassaden des Kunst- und Verkehrspavillons vorbei zu der schräg abzweigenden Avenue, welche uns vor das Hauptgebäude mit der imposanten Fassade führt, womit der Direktor Gnauth seine Meisterschaft aufs neue wieder erfolgreich erprobte. Man kann sich nicht leicht etwas Imposanteres und Zweckentsprechenderes denken als diese Fassade mit ihrer durchbrochenen lustigen Kuppel und der reichen und doch so vornehmen Dekoration. Wie ein Schmuckkästchen stellt sich der Bau dar, an dem tausend geschäftige Hände zur Verwirklichung eines einheitlichen Gedankens thätig waren, den provisorischen Charakter streng betonend, aber in einer Weise, wie die Pflanzen ihr vorübergehendes Dasein mit Blüten und Blumen schmücken. Es ist ein durchaus eigenartiger Bau, der jedem Unbefangenen die höchste Anerkennung abzwingt.

Gehen wir des näheren auf die Ausstellung selbst ein, so beginnt unsere Betrachtung mit dem, dem Eingange zunächst gelegenen Empfangsgebäude, das in seinem Äußeren schon seinem Zwecke entsprechend sich in ernster und würdevoller Weise darstellt. Zwei Türme flankiren eine Säulenhalle mit mächtigen Granitsäulen, die Vorhalle zeigt uns farbenprächtige Frescomalereien und der Saal dahinter eine prachtvolle türkische Ausstattung, deren sich der reichste Mann in Kairo nicht schämen dürfte. Wir haben darin das erste Ausstellungsobjekt vor uns, eine Kollektivausstellung verschiedener bayerischer Industriellen, welche diese Einrichtung nach Entwürfen von Gnauth lieferten. Es ist hier nicht der Ort, alle Einzelnheiten aufzuführen; ich möchte nur sagen, daß dieses ganze Gebäude in seiner inneren und äußeren Ausstattung charakterisch ist für die hochentwickelte Dekorationskunst in Bayern, und daß hier die Verbindung von Kunst und Handwerk am prägnantesten in die Augen springt. Der orientalische Charakter des Ganzen hat seine besondere Berechtigung deshalb, weil unsere gesamte moderne Dekorationskunst gerade im Orient die erfolgreichsten Anregungen findet. Von Einzelnheiten sei nur der herrlichen Decke gedacht, welche in einer leichten, der Feuchtigkeit und dem Feuer unzugänglichen Masse von Kailhofer in Passau hergestellt wurde.

Der Kunstpavillon ist das einzige feuersichere Gebäude der Ausstellung; es ist aus Eisen und Backstein gebaut, mit einer großen Rotunde am südlichen Ende. In dem großen Mittelsaal wurde der Versuch gemacht, einen Musterraum für Bildergalerien zu schaffen; deshalb wurden auch die Bilder darin ohne Rücksicht auf die geringere oder größere Bedeutung der Meister nur von dem Gesichtspunkte ausgewählt, einen malerischen und ansprechenden Gesamteffekt zu erzielen. Die Ausstattung des Saales und die ganze dekorative Anordnung des Kunstpavillons hat Herr Maler Cl. Schraudolph in München übernommen, und jeder Besucher wird gern dem hohen Talente dieses Künstlers die verdiente Anerkennung zollen.

Ein neuer Gedanke, der in dem Pavillon zur

Ausführung kam, ist die Veranstaltung einer historischen Abteilung, d. h. einer Ausstellung von Kunstwerken aus der Regierungszeit der drei letztverstorbenen Könige, welche Ausstellung den Zweck hat, einerseits zum Vergleich zwischen den modernen und älteren Kunstwerken anzuregen, andererseits aber zu zeigen, wie Bayern auf dem Gebiete der bildenden Kunst schon zu einer Zeit hervorragend und tonangebend war, in welcher anderswo kaum erst Anfänge vorhanden waren. Den Mittelpunkt dieser Abteilung nimmt das von Rauch gefertigte Modell des Dürerstandbildes in Nürnberg ein, womit dem alten Meister in seiner Vaterstadt auch bei der Landesausstellung die ihm gebührende Huldigung zu teil wurde. — Die Gesamtzahl der in der Kunsthalle vertretenen Künstler beträgt ca. 280.

Auf drei Seiten hat der Kunstpavillon Anbauten erhalten, welche die mit der Kunst so wesentlich zusammenhängenden vervielfältigenden Künste, den Buchdruck und Holzschnitt, den Kupferstich und Steindruck, die Photographie und den Lichtdruck aufnahmen. Auch diese Zusammenstellung der bildenden Kunst und der graphischen Künste in diesem Umfang ist auf der bayerischen Landesausstellung eine äußerst glückliche, weil man dadurch wie von selbst auf die Bedeutung der Kunst und deren Einflüsse auf die Gewerbe aufmerksam gemacht wird. Die Ausstellung der graphischen Künste ist eine hochinteressante; der Buchdruck zeigt, daß Bayern hierin den besten ausländischen Etablissements ebenbürtig ist, in der Lithographie ist namentlich Nürnberg, in der Photographie und im Kupferdruck München und Nürnberg hervorragend. Den graphischen Künsten schließen sich die Mal-, Zeichen- und Schreibutensilien an, die in besonders hervorragender Weise vertreten sind.

Von dem Kunstpavillon führt ein gedeckter Gang in den Pavillon für sachgewerbliches Bildungswesen und Verkehrswesen. Ersteres ist von der technischen Hochschule bis zur letzten Fortbildungsschule und den Privatschulen vollständig vertreten. Hervorragend sind die Industrie-, Baugewerk- und Kunstgewerbeschulen; aber auch die Frauenarbeitsschulen treten ihnen würdig zur Seite. Über die Geschichte und Entwickelung des sachgewerblichen Bildungswesens in Bayern enthält der Katalog vollständig erschöpfende, höchst gediegene Abhandlungen.

Das Verkehrswesen ist in hervorragender Weise durch die Generaldirektion der königl. bayerischen Verkehrsanstalten in Vorführung des Eisenbahn-, Post- und Telegraphenbetriebes, des Betriebes auf dem Donau-Mainkanal und der Bodenseedampfschiffahrt vertreten. Ein Post- und Telegraphenbureau, sowie ein Eisenbahnschalter dienen der Benutzung des Publikums, letzterer deshalb, weil die Pferdebahn von hier direkt zum Bahnhof fährt und Fahrgäste aufnimmt, welche von der Ausstellung weg mit dem Bahnzuge abfahren. — In diesem Pavillon befindet sich auch ein originell ausgestattetes Lesezimmer, mit einer einem alten Nürnberger Patrizierhaus entnommenen Vertäfelung und Decke.

Vom Verkehrspavillon kommen wir in die Wagenhalle, in welcher von den berühmtesten Etablissements Bayerns Eisen- und Pferdebahnwagen aller Art zur Ausstellung kamen. An diese Halle schließt sich die Maschinenhalle mit ihrem reichen Inhalt an. Hier mögen vor allen die herrlichen Buch- und Steindruckpressen erwähnt werden, die von vier Firmen ausgestellt sind. Mit der Maschinenhalle ist die Halle für landwirtschaftliche Maschinen verbunden, das Kesselhaus, Wasserreservoir, ein Ölgaserzeugungsapparat 2c.

Das Hauptgebäude, 17000 qm umfassend, hat eine beinahe quadratische Gestalt. Es hat auf den vier Seiten große, 18 m breite Hallen und in der Mitte zwei in dieselben ausmündende, gleich große Kreuzhallen. Die vier dadurch entstehenden leeren Räume haben sogen. Durchgangshallen aufgenommen, so daß also, weil diese bedeutend niedriger sind, die Orientirung außerordentlich leicht ist.

Die mittlere Halle ist als Ehrenhalle zur Aufnahme der hervorragendsten Industrien des Landes bestimmt worden. Hier hat auch das Münchener Kunstgewerbe, d. h. der größere Teil desselben, auf besondern Wunsch des dortigen Lokalkomité's Ausstellung gefunden. Der Mittelpunkt dieser Halle als Kreuzungspunkt der beiden Kreuzhallen ist dekorativ besonders ausgezeichnet. Eine große Fontäne nimmt den Mittelraum ein, rings herum sehen wir die Bleistiftfabrik von A. W. Faber, die Portefeuillewaren von J. G. Kugler in Nürnberg, die Goldpapiere von Hänle in München, die Nürnberger Ultramarinfabrik und die Farbenfabrik von Pabst & Lambrecht, die Nehersche Turmuhrenfabrik, die verschiedenen Gold- und Silberdrahtwaren aus Nürnberg, Treuchtlingen, Weißenburg, die Gußstahlsaiten von Pöhlmann u. A. In dem ganzen übrigen Raume sind die einzelnen Gegenstände streng nach Gruppen zusammengestellt und zwar in der Weise, daß neben den fertigen Produkten auch die Rohprodukte und Halbfabrikate, die Werkzeuge zur Herstellung derselben, die Mittel zur Verzierung und Veredlung ausgestellt sind. Auf diese Weise sind nach dem Material geordnete und technologisch abgeteilte Gruppenbilder entstanden, welche das Studium ungemein erleichtern und zugleich dem Laien einen Einblick in die Herstellung der verschiedenen Fabrikate geben. Einzelne Aussteller haben in Verfolg dieses Gedankens sogar vollständige kleine Werkstätten errichtet. So sehen wir eine Glasschleiferei, die Spielwarenfabrikation aus Papiermaché, die Nadel- und Messerfabrikation, die

Cigarrenfabrikation, die Herstellung der Schildkrotknöpfe u. a.

Die Gesamtzahl der Aussteller auf gewerblichem Gebiete beträgt genau 2500 und die gesamten Ausstellungsgebäude nehmen einen Flächenraum von 33000 qm ein.

Zahlreich sind auch die Ausstellungen im Freien. Von den größeren Bauten erwähnen wir die Cementbaue von Dyckerhoff & Widmann, Knoblauch & Comp. und Knaps, der Maximilianshütte und des Eisenwerkes Kaiserslautern, einen Pavillon für mechanische Spielwaren, für Rolljalousien, des Eisenwerkes Fronberg und verschiedener Bauindustrieller. Äußerst interessant sind die Pavillons der badischen Anilin- und Sodafabrik und der Ausstellungszeitung, welche täglich hier gesetzt, stereotypirt und auf einer durch elektrische Kraftübertragung aus der Maschinenhalle in Bewegung gesetzten Rotationsmaschine gedruckt wird. Die Unternehmer der Ausstellungszeitung sind die Herren Tümmel (Eigentümer des Fränkischen Kurier in Nürnberg) und König & Bauer in Oberzell.

Der Besuch der Ausstellung ist ein alle Erwartungen weit übersteigender, und die Hoffnung, daß das Unternehmen einen bedeutsamen Abschnitt in der gewerblichen Entwickelung Bayerns bilden und der Ausgangspunkt zu einer gesunden und allseitig fortschreitenden Bewegung sein werde, hat sich jetzt schon verwirklicht.

Nicht unerwähnt darf der Katalog bleiben, der in solcher Anlage und Durchführung noch bei keiner Ausstellung zu haben war. Es sind nämlich die einzelnen Arbeitsgebiete, welche die Unterabteilungen einer Gruppe bilden, mit Einleitungen versehen, welche nach der historischen, statistischen und technologischen Seite hin alle gewünschten Aufklärungen über die betreffenden Industrien im allgemeinen und ihre Bedeutung in Bayern geben. Deshalb ist der Katalog ein wissenschaftliches Nachschlagebuch, das auch Wert und Geltung hat, wenn die Ausstellung längst vorbei ist; ferner sind von einzelnen Ausstellern kurze, aber möglichst erschöpfende Notizen über deren Geschäftsbetrieb und Geschäftsumfang beigegeben, die namentlich für Auftraggeber von hohem Wert sind.

Außerdem hat der Katalog der bayerischen Landesausstellung noch eine Eigenschaft, die ihn vorteilhaft auszeichnet: er war, wie die Ausstellung selbst, am Tage der Eröffnung fertig und zum Verkauf bereit.

St.

Opfer der Restaurationswut in Italien.

Das „Atheneum" berichtet über einen Appell, den der Mailänder Kunstforscher, Professor Tito Paravicini, bekannt durch seine Publikation über die Baudenkmäler der Lombardei (Dresden, Gilbers 1877 u. ff.) aus Anlaß der Gefahr, die mehrere hervorragende Monumente Mailands und seiner Umgebung infolge der ihnen teils zugedachten, teils auch schon angediehenen Restaurationen bedroht, an die „Gesellschaft für den Schutz alter Kunstdenkmäler" gerichtet hat, welche vor einigen Jahren in England entstand, als das rücksichtslose Vorgehen bei den Wiederherstellungsarbeiten an San Marco zu Venedig in kunstliebenden Kreisen die regsten Besorgnisse hervorgerufen hatte. Überaus schmerzlich muß jeden Kunstfreund die Versicherung Professor Paravicini's berühren, er habe sich zu diesem Schritte erst entschlossen, nachdem seine Bemühungen bei seinen Landsleuten nicht nur nicht den gewünschten Erfolg gehabt, sondern im Gegenteil ihm nur den Vorwurf der Lächerlichkeit und Übertreibung eingetragen hätten. Noch trostloser ist die Perspektive, welche die Behauptung des Genannten für die Zukunft der Kunstschätze Italiens eröffnet, daß gerade diejenigen Monumente, welche der speziellen Fürsorge der italienischen Kommission für Erhaltung der Kunstdenkmäler und der Mailänder Akademie der bildenden Künste anvertraut sind, bei ihrer Restauration unersetzbaren Schaden erlitten haben. Die Liste, die Professor Paravicini als Beweis seiner Behauptungen aufstellt, ist lang; einige Fälle, die wir ihr entnehmen, mögen darthun, was zum Teil schon unwiederbringlich verloren ist, zum Teil in nächster Zukunft ähnlichem Schicksal entgegengeht.

Die beiden Türme zu Seiten der mittelalterlichen Porta Ticinese haben einer Straßenerweiterung weichen müssen und sind an anderer Stelle wieder aufgebaut worden, (!) der Hochaltar in S. Ambrogio mit dem Tabernakel und dem Paliotto d'oro, beides Unica aus dem 9. Jahrh., wurde aus seiner ursprünglichen Stellung, von der Hauptaxe des Gebäudes nach Norden etwas abweichend, weggeschoben und mit mathematischer Genauigkeit in die Axe des Mittelschiffs gerückt. Jene ursprüngliche Aufstellung war durch die Erinnerung an die Stelle bedingt, wo der heil. Augustin vom heil. Ambrosius die Taufe empfangen hatte. Außerdem soll das Äußere der Kirche, soweit dies nicht schon geschehen ist, im Stil des 9. Jahrhunderts hergestellt werden, und diesem Beginnen zunächst das schöne Fragment der schlanken Halle, die an das nördliche Seitenschiff angebaut ist, die sogenannte Canonica, eines der wenigen beglaubigten Werke Bramante's in Mailand, zum Opfer fallen. Von einer womöglich noch barbarischeren Prozedur ist ein zweites Werk desselben Meisters bedroht, indem das Äußere des Chors und Innenbaues von S. Maria delle Grazie nach dem preisgekrönten (!) Restaurationsentwurf des mailänder Architekten Colla eine Steinverkleidung erhalten

soll, was mit der Vernichtung der delikaten Terrakottaarchitektur Bramante's an diesen Teilen des Baues wohl identisch ist. — Die alte romanische tonnengewölbte Kirche S. Babila wurde von Grund auf neu gebaut, und dabei nichts als die Grundrißanlage des ursprünglichen Baues bewahrt; nun soll auch S. Giovanni in Conca aus dem 13. Jahrhundert, seit längerer Zeit schon außer Gebrauch, abgebrochen werden. — Ähnliche Schicksale bedrohen bei den zunächst in Aussicht genommenen Restaurationen die Kirchen S. Calimero, S. Maria Incoronata und S. Maurizio. Wie es hierbei den herrlichen Fresken Luini's in letztgenannter Kirche ergehen wird, ist nicht abzusehen; jedenfalls ist es, auch wenn sie vorher abgelöst und in die Brera versetzt werden, um die einzig harmonische Wirkung, die dieser Bau mit seinem malerischen Schmuck gewährte, für alle Zukunft geschehen.

Außerhalb Mailands hat insbesondere die Certosa von Pavia zu leiden gehabt. Die reichen und delikaten Terrakottaornamente am Äußeren der Kirche (außer der Fassade) sowie der Klosterhöfe haben durch einen Anstrich mit dicker roter Ölfarbe, der den Formen alle Schärfe nimmt, indem er die vertieften Stellen des Reliefs erfüllt, einen wesentlichen Teil ihrer Schönheit eingebüßt; die Wände der Kreuzgänge und Klosterräume sind alle, ohne Rücksicht auf manchen Überrest alter Malereien, den sie noch bewahrten, weiß übertüncht worden, und was von den schönen gemusterten Terrakottafliesen, womit der Boden des Querschiffs belegt war, noch übrig geblieben, ist durch neue Marmorplatten ersetzt worden. — Was nach allen diesen Präzedenzien von der Wiederherstellung der alten, in Ruinen liegenden Kirche S. Pietro in Cielo d'oro zu Pavia, einem Bau des 11. oder 12. Jahrhunderts, zu erwarten steht, die nun in Angriff genommen werden soll, kann man leicht ermessen; und so ungewöhnlich es auch sein mag, eine ausländische Gesellschaft die Sorge für die Erhaltung der Kunstdenkmäler eines Landes übernehmen zu sehen, so muß doch jeder aufrichtige Kunstfreund wünschen, daß die gewiß nicht ohne manches Hindernis nationaler Empfindlichkeit zu erreichenden Ziele derselben den Kunstschätzen Italiens in immer vollständigerem Maße zu gute kommen möchten!

C. v. Fabriczy.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Die Holzarchitektur Hildesheims, herausgegeben von Karl Lachner, ist bis zum vierten Heft vorgeschritten, (Hildesheim, Borgmeyer). Dasselbe berichtet über das Kramergildenhaus und über das unter Nr. 1254 an der Eckemeckerstraße belegene Wohnhaus, sowie über einige andere, noch der gotischen Periode angehörige Bauten. Die in Zinkotypie ausgeführten, teils in den Text, teils auf Tafeln abgedruckten Abbildungen sind wiederum sehr sorgfältig und charakteristisch gezeichnet und gewähren eine lebendige Vorstellung von der Ornamentation der spätgotischen Fachwerksbauten der alten Bischofsstadt. Mit dem nächsten Hefte wird der Verfasser in die Renaissanceperiode eintreten und damit auf ein Gebiet übergehen, welches schon in Ortweins „Deutscher Renaissance" von Schreiterer und Heuser bearbeitet worden ist. Vielleicht wird die Lachnersche Arbeit eine willkommene Ergänzung der älteren Publikation bieten.

Sn. **Die Bildermappen des deutschen Familienblattes** bringen die schönsten Holzschnitte größeren Formates, welche dieses trefflich illustrirte Wochenblatt im Laufe des Jahres veröffentlichte. Die Bilder sind auf getontem starken Kupferdruckpapier mit einem eingedruckten Plattenrande aufgezogen, ein Verfahren, durch welches die äußere Erscheinung der Blätter eine gewisse Vornehmheit erhält. Jede Lieferung enthält drei solcher Blätter in kl. Folio nebst entsprechenden Textblättern und kostet nur 60 Pfennig, ein erstaunlich billiger Preis, wenn man die Vorzüglichkeit der Holzschnitte und die Opulenz der Ausstattung in Betracht zieht. Wir wollen nicht verfehlen, bei dieser Gelegenheit das vortrefflich geleitete Blatt unseren Lesern aufs neue zu empfehlen; der Verleger desselben ist sichtlich bemüht, nur gut gezeichnete und künstlerisch ausgeführte Illustrationen vorzuführen. Der Inhalt des Blattes nimmt nicht selten Bezug auf das Kunstleben der Gegenwart.

Von der von Georges Perrot und Charles Chipier in Paris unternommenen „Geschichte der Kunst im Altertum" erscheint bei Brockhaus in Leipzig eine Übersetzung, von welcher bis jetzt zwei Lieferungen vorliegen. Sie hat Richard Pietschmann zum Urheber und ist von Georg Ebers mit einer Vorrede versorgt, die sich auf die erste Abteilung bezieht. Diese erstreckt sich ausschließlich auf Ägypten und soll 20 Lieferungen umfassen, ein Umstand, der von der bedeutenden Ausdehnung des gesamten Unternehmens einen annähernden Begriff giebt. Das Werk ist sehr reich mit zinkotypirten Abbildungen ausgestattet. Auf den Inhalt und dessen wissenschaftlichen Wert wird später zurückzukommen sein.

Eine Reihe von Bronzestatuen und Reliefs, welche als Dekorationsstücke den Palast der Universität in Genua schmücken, sind kürzlich von dem in genannter Stadt ansässigen Photographen Noack aufgenommen und füllen mit 19 Blättern kl. Folio eine stattliche bei Th. Schüller in Leipzig erschienene Mappe. Als Urheber dieses Reliefs wird Giovanni da Bologna bezeichnet, eine Annahme, die insofern sehr zweifelhaft ist, als das Bauwerk selbst erst nach dem Tode dieses Bildhauers errichtet wurde. Es ist bekanntlich einer der reizvollsten Barockpaläste Genua's, den man mehr auf die Gesamtwirkung seiner Hofanlage als auf das Detail hin betrachten muß. Für Giovanni erscheinen die bildhauerischen Leistungen, die in sehr schönen scharfen Aufnahmen vor uns liegen, doch wohl ein wenig zu schwach in der Komposition und matt in der Empfindung.

Kunsthistorisches.

Malereien in einem altgriechischen Grabe. Eine wichtige Entdeckung hat man, nach dem soeben erschienenen Heft des „Parnassos", nördlich vom alten Korinth, gemacht, bei dem gewöhnlich Megali Porta, d. h. Großes Thor, genannten Platze; man hat nämlich ein Grabgemach mit teilweise wohl erhaltenen Malereien gefunden. Man stieß auf das Grab, welches an der Südseite des Berges am Abhange gelegen ist, bei Gelegenheit einer Straßenanlage; unglücklicherweise wurden von den Arbeitern drei Seiten fast völlig zerstört, so daß nur die vierte, gegen den Berg gelehnte, erhalten blieb. Das Grab war 3,52 m lang und ziemlich 3 m breit; die Wände waren aus gewöhnlichen Steinen, Ziegeln und Sandmörtel erbaut, mit Stuck überzogen, und darauf waren die Malereien angebracht. Die eine, allein ganz erhaltene, war durch horizontale Linien in vier Streifen geteilt; in dem untersten erblickt man einen Korb mit Früchten, an denen Vögel picken; in dem darüber folgenden Streifen sind drei kleine Nischen angebracht; zwischen den Nischen stehen drei männliche, je mit einer Chlamys bekleidete Gestalten. Darüber folgt die Hauptscene, die Totenmahlzeit darstellend; der als Heros gedachte Tote liegt auf seinem Lager, mit nacktem Oberkörper, während

um seine Schenkel ein Gewand geschlagen ist. Diener, die um einen Mischkrug beschäftigt sind, und andere Gestalten scheinen das Bild zu vervollständigen. Der oberste Streifen ist durch vertikale Linien in viereckige Felder geteilt, in denen Trauben und Vögel dargestellt sind.

Konkurrenzen.

*** **Die Jury für die Konkurrenz um das deutsche Reichstagsgebäude** hat sich in ihrer Sitzung vom 25. Juni dahin entschieden, daß den zwei Entwürfen mit dem Motto: Für Staat und Stadt, und Voluntas regum labia justa je ein erster Preis, den drei Entwürfen mit dem Motto: Barbarossa, Einheit, und * je ein zweiter Preis, den fünf Entwürfen mit dem Motto: Deutschland, Endlich, Salus populi suprema lex, Suscipere et tenere und Vaterland, je ein dritter Preis zuerkannt wird. Nach Öffnung der mit diesen Mottos versehenen, geschlossenen Kouverts sind als Verfasser der Entwürfe erkannt: Friedrich Thiersch, Architekt in München, Motto: voluntas regum labia justa, Paul Wallot in Frankfurt a. M., Motto: Für Staat und Stadt. Cremer u. Wolffenstein in Berlin, Motto: Barbarossa. Kayser u. v. Großheim in Berlin, Motto: Einheit. Heinrich Seeling in Berlin, Motto: *, Busse u. Franz Schwechten in Berlin, Motto: Deutschland. Herrmann Ende u. Wilhelm Böckmann in Berlin, Motto: Endlich. E. Giese & P. Weidner in Dresden, Motto: Salus populi suprema lex. L. Schupmann in Berlin, Motto: Vaterland. Hubert Stier in Hannover, Motto: Suscipere et tenere. Die Architekten Busse und Franz Schwechten haben auf einen Geldpreis verzichtet. Der Ankauf einiger anderer Entwürfe auf Grund der Bestimmungen des Preisausschreibens bleibt vorbehalten. Die eingegangenen Konkurrenzentwürfe werden in dem Kunstausstellungsgebäude am Kantianplatz vom 28. Juni bis zum 31. Juli d. J. öffentlich ausgestellt sein.

C. v. F. **Die Konkurrenz für den Rekonstruktionsbau der Sorbonne** ist auf Grund eines durch Mitglieder des Unterrichtsministeriums, des Gemeinderats von Paris, der Präfektur und des Professorenkollegiums der Universität festgestellten Programmes kürzlich durch den Seinepräfekten ausgeschrieben worden. Derselbe ist auf französische Architekten beschränkt und sein Termin läuft mit dem 3. November dieses Jahres ab. Damit ist nun eine Angelegenheit, welche die beteiligten Kreise seit langem beschäftigte, endlich in das entscheidende Stadium ihrer Verwirklichung getreten. — Von dem ursprünglichen Bau, den Robert von Sorbonne, Kanonikus von Cambray und Almosenier des heil. Ludwig, in den Jahren 1256—71 errichtet hatte (wie eine noch heute an einer kleinen Hofpforte der Kirche vorhandene Inschrift besagt) ist nichts mehr vorhanden. Aber auch das jetzige Gebäude, das Richelieu durch Jacques Lemercier 1629 aufführen ließ, entsprach längst nicht mehr den Anforderungen, da es ursprünglich nur für die Privatwohnungen der Professoren bestimmt war. So mußte denn die Universität, nachdem sie wieder in den Besitz der durch die Revolution zu Gunsten des Staats eingezogenen Baulichkeiten getreten war, auf deren Erweiterung bedacht sein und hatte 1845 mit der Stadt Paris ein Übereinkommen geschlossen, in welchem sie dieser das Eigentum der Sorbonne unter der Bedingung übertrug, ihre Räume gegen die Rue St Jacques und des Poirées durch Anbauten im Betrage von fünf Millionen Franken zu erweitern. Bevor noch das Projekt hierzu in seinen Einzelnheiten festgestellt werden konnte, kam das Kaiserreich, und es ward im Verfolg der großen Straßenregulirungen in der Hauptstadt die Rue des Ecoles am Collège de France durchbrochen, so daß nun zwischen ihr und der Sorbonne ein Bauplatz von mehr als 5000 qm frei blieb, den man zur Erweiterung der letzteren zu verwenden beschloß. Die Kosten waren jetzt schon auf acht Millionen veranschlagt. Am Napoleonstage 1855 ward der Grundstein des Neubaues unter großen Festlichkeiten gelegt. Aber das Kaiserreich hatte kein Geld für Ausgaben solchen Zweckes, und obwohl der Beitrag der Stadt Paris mit der Hälfte obiger Summe sichergestellt war, gab ein Konflikt zwischen dem Unterrichts- und dem Finanzminister bezüglich der Beschaffung der übrigen Geldmittel die erwünschte Gelegenheit, die kaum begonnenen Arbeiten einzustellen. Erst im Jahre 1875 wurde die Frage wieder aufgenommen, wobei es sich zeigte, daß weder das Projekt von 1845 noch jenes von 1855 den nunmehr gesteigerten Anforderungen genügte. Nach den langwierigsten Verhandlungen, bei denen man die verschiedensten Interessen berücksichtigen, die entgegengesetzten Standpunkte ausgleichen mußte, und nachdem drei Kombinationen verworfen worden waren, deren eine die naturwissenschaftliche Fakultät, die andere die Verwaltungsbüreaus und die Bibliothek in die sogenannte Pepinière du Luxembourg zu verlegen, die dritte jene an die Stelle des Lycée Louis le Grand zu versetzen vorschlug, kam man zu dem Entschlusse, die Baulichkeiten der alten Sorbonne zu rekonstruiren, beziehungsweise sie an der Stelle, die sie einnehmen, zu erweitern. Zu diesem Zwecke soll nun das ganze Areal, das von der Rue Cujas, des Ecoles, St. Jacques, Victor Cousin und de la Sorbonne umschlossen wird und einen Flächenraum von nahe 20000 qm einnimmt, mit einem Aufwand von 22 Millionen Franken überbaut werden und in dem Neubau neben den bisherigen drei Fakultäten, der theologischen, philosophischen und naturwissenschaftlichen, auch die Universitätsbibliothek und Verwaltung ihren Platz finden. So wird denn auch für die Zukunft die Sorbonne das örtliche Centrum des höheren Unterrichts bleiben, indem wenige Schritte davon nach Osten das Collège de France, nach Süden die rechtswissenschaftliche und nach Norden die rekonstruirte medizinische Fakultät gelegen ist. Von dem jetzigen Gebäudekomplex soll als historisches Monument nur die Kirche unverändert erhalten bleiben. Das Gesetz vom 22. August 1881 hat die Vereinbarung zwischen der Stadt Paris und dem Staate, die die Details des Unternehmens festsetzt, bestätigt und die Geldmittel für die Ausführung desselben gesichert.

*** **Der Prix du Salon**, bestehend in einem Stipendium von 12000 Fr. zu einem dreijährigen Aufenthalte in Rom, ist dem Bildhauer Leon Longepied für seine Marmorgruppe „Fischer finden in ihren Netzen das Haupt des Orpheus" zuerkannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** In einer Zeit, in der wie in unserer das soziale Elend sich in der Hauptsache auf eine unsinnige Verschiebung der gesellschaftlichen Verhältnisse nach obenhin zurückführen läßt, hat jede Erziehungsanstalt, welche diesem Übel systematisch und praktisch entgegentritt, schon von vornherein Anspruch auf unsere Sympathie. So danken wir es auch den klugen Mönchen, welche R. S. Zimmermanns „Klosterwaisenhaus" verwalten, daß sie ihre Pfleglinge aus dem Bauern- und untern Handwerkerstande nicht zu Gelehrten, Beamten und Geistlichen, sondern zu Schustern und Schneidern heranziehen, deren die Welt zu keiner Zeit entbehren kann. Im ersten Bilde des wackeren Meisters sehen wir die Schuster-, im zweiten die Schneiderwerkstätte. Im zweiten herrscht eine ganz fröhliche Stimmung, denn es ist die Zeit des Nachmittagbrotes, zu dem auch Obst gereicht wird. Weit weniger heiter ist das junge Volk der Schusterlehrlinge gestimmt; natürlich, die Strafe eines kräftigen Puffs, der eben einem von ihnen verabreicht wird, schwebt so zu sagen in der Luft für jeden, der sich ungenügender Arbeitsleistung bewußt ist. Der Künstler hat sämtliche Figuren aufs schlagendste individualisirt, seine Gruppen trefflich aufgebaut und seinen alten Ruf als tüchtiger Kolorist aufs neue bekräftigt. Nach längerer Zeit aus seiner polnischen Heimat zurückgekehrt, führt v. Czachorski uns in ein anderes „Atelier", das eines Künstlers, der nicht ohne Spannung das Urteil einer ebenfalls jungen Dame über sein auf der Staffelei stehendes Bild erwartet. Der feine Farbensinn des H. v. Czachorski tritt uns auch in einem von ihm ausgestellten „Osternstrauß" entgegen. M. Gaißer entnahm den Stoff zu seiner „Einquartirung im Kloster" dem 17. Jahrhundert und läßt uns ausnahmsweise einmal deren Lichtseite sehen. Eine solche hat sie wenigstens für den Frater Kellermeister, der in der lustigen Soldatengesellschaft so tief in den Krug geguckt hat, bis er nun zur Laute tanzt, daß die Kutte springt. Riedmann hat in seiner Almosenspenderin „An der Kirche" einen viel benutzten Gedanken in recht anmutiger Weise und mit sehr harmonischer

Gesamtstimmung ausgesprochen. Unser ebenso hochbegabter wie vielseitiger Hermann Schneider illustrirte in einem höchst beachtenswerten Bilde den altdeutschen Spruch: „Hab ich nur Ehr, ein braves Weib und immer Geld, was schiert mich da die ganze Welt?" Schaumann brachte einen lustigen „Roßhandel" in einem schwäbischen Landstädtchen und Diethelm Meyer ein paar prächtige weibliche Studienköpfe, zwei Bauernmädchen, deren eines mit dem goldblonden Haar jeden Beschauer durch den Zauber der Unmittelbarkeit fesselte. Ad. Lüben und Knabl holten sich Stoffe aus dem bayerischen Oberlande. Lüben zeigt uns in einem überaus köstlichen Bilde die Heimkehr „Nach der Taufe". Das Glück des Vaters ist nicht minder überzeugend zum Ausdruck gebracht als die stille Ahnung künftiger Mutterfreuden in dem hübschen Gesichte der jungen Pathin. Tiefe der Empfindung, Schönheit der Anordnung, Harmonie des Kolorits und Sauberkeit bei voller Freiheit der Durchbildung lassen überall den Künstler erkennen, der den Besten seines Faches beigezählt werden muß. Als eine sehr bedeutende Arbeit ist auch Knabls „Auf der Isar" zu bezeichnen, obwohl es namentlich in Bezug auf die Modellirung und Farbengebung entgegengesetzten Prinzipien folgt. Wir sehen ein Floß mit zwei Flößern, einem jungen Mädchen und einem wettergebräunten alten Burschen aus der Umgebung einen der „Isarfälle" herabschießen. Mit großer dramatischer Wirkung ist die Scene samt landschaftlicher Natur zur Anschauung gebracht und die Charakterisirung der Personen eine schlagende. Aber der Künstler geht kräftiger Modellirung systematisch aus dem Wege, so daß z. B. sein alter Bursche ganz flachgedrückt und auf der Leinwand klebend erscheint. Unter den zur Ausstellung gelangten Landschaften ragt ein prächtiger „Buchenwald im Frühling" vom Meister Ebert hoch empor. Daran reihen sich ein überaus feingestimmter „Wintermorgen" mit Hirschstaffage von Fink und ein anmutiges „Motiv am Lech" von Seele an. Sinding brachte einen groß angelegten „Frühlingstag in den Lofoten" und Xylander eine seiner herrlichen Mondnächte auf bewegter See, „Eine Fregatte in stürmischer Mondnacht". Aus dem Gebiete der Architekturmalerei sind eine sehr schöne duftige „Partie aus Nürnberg" und 30 energische Aquarellen ebendaher von Rob. Stieler hervorzuheben. Endlich brachten Frl. Stromeyer ein prächtiges, koloristisch sehr glücklich komponirtes Blumenstück und Frl. Olga Weiß „Trauben" und „Frühlingsblumen" von seltener Wahrheit.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Restauration der Pfarrkirche zu Dingolfing.** Die im Jahre 1467 durch den Baumeister Jörg Probst erbaute Stadtpfarrkirche zu Dingolfing zählt zu den schönsten Hallenkirchen Oberdeutschlands. Dreizehn schlanke Säulen und zwei Halbsäulen tragen das 15 m hohe Gewölbe, und ein zierlicher Kapellenkranz umgiebt die stattliche Halle, die von 13 Fenstern erhellt wird. Der Ungeschmack der zwei letzten Jahrhunderte, dem so viel Schönes und Interessantes zum Opfer fiel, ließ auch in dieser Kirche seine ungefügen Spuren zurück und erst in den letzten Jahren ward es möglich, dem schlank aufstrebenden Turm einen stilgemäßen Abschluß zu geben. Damit gewann aber auch der Gedanke, das Innere der Kirche einer durchgreifenden Restauration zu unterziehen, neues Leben. Was nicht hoch genug angeschlagen werden kann, geschah: die gesamte Restaurationsarbeit ward in eine Hand gelegt, in die des an künstlerischer Erfahrung so reichen Direktors der k. k. Hofglasmalerei Herrn J. Zettler in München, der sich behufs Ausführung des Ganzen mit den bewährtesten Kräften ins Einvernehmen setzte. Zuvörderst erhält das Innere der Kirche wohlbemessenen polychromen Schmuck von seltener Schönheit und Wirksamkeit, sodann einen Hochaltar aus bläulichem Sandstein mit vergoldeten Erzreliefs, in seinem Aufbau zehn Meter hoch, zehn Seitenaltäre aus Eichenholz mit geeigneter Verwendung von Gold- und Farbendekoration, und 13 gemalte Fenster nach Kompositionen der tüchtigsten Meister 2c. Nach ihrer Vollendung wird die Dingolfinger Stadtpfarrkirche ein Werk sein, mit dem sich in Bezug auf Einheitlichkeit der Durchführung und auf Reinheit der Stilformen kaum ein zweites in unserem Vaterlande dürfte messen können, denn alles was die Kirche dann enthalten wird, wird sich mit aller Strenge dem Stil der Spätgotik, in welchem der Bau vor mehr als vier Jahrhunderten aufgeführt wurde, anschließen.

Sn. **Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493**, über dessen Auftauchen in Leipzig wir im vorigen Jahre berichteten (s. Kunstchronik XVI, Sp. 345) hat sich vor kurzem als eine Kopie des von Thausing in seiner Dürerbiographie, S. 100 erwähnten Originals herausgestellt, welches, ursprünglich auf Pergament gemalt, später auf Leinwand übertragen worden ist. Der jetzige Besitzer der auf Holz gemalten Kopie, welche zweifelsohne aus dem Beireisschen Nachlasse stammt und seinerzeit Goethe's Bewunderung in hohem Grade erregte, Herr Eugen Felix in Leipzig, hat nunmehr auch das Original durch Vermittelung eines Wiener Kunsthändlers erworben. Da wir später dem Bilde einen längeren Artikel zu widmen beabsichtigen, beschränken wir uns heute auf die Registrirung der Thatsache.

Vom Kunstmarkt.

*** **Die Versteigerung der Kunstschätze von Hamilton Palace** hat in London bei Christie, Manson und Woods in Kingstreet, Piccadilly, am 17. Juni begonnen. An diesem Tage kamen die flämischen und holländischen Gemälde unter den Hammer. Den höchsten Preis erzielte Rubens „Daniel in der Löwengrube" mit 5145 Pfd. Sterl. Das Gemälde gehörte zu jenen, welche Rubens an den damaligen englischen Gesandten im Haag, Sir Dudley Carleton, verkaufte. In einem Briefe von Rubens an Carleton vom 28. April 1618 heißt es mit Bezug auf dieses Bild: Daniel fra molti leoni cavati dal naturale, Originale tutto di mia mano. Rubens schätzte es auf 600 Gulden und gab seine Höhe mit 8, seine Breite mit 12 Fuß an. (S. Rosenberg, Rubensbriefe S. 42 ff.) Nach den jetzigen Maßen hat es eine Höhe von 7′ 6″ und eine Breite von 10′ 10″. Carleton überließ das Bild später dem Könige Karl I., und dieser soll es einem Vorfahren des Herzogs von Hamilton geschenkt haben. Unter den übrigen Gemälden, die hohe Preise erzielten, sind zu nennen: Rubens, Porträt Karl I., 808 Lstr.; Holbein, „Edward Seymour, Herzog von Sommerset, in einem schwarzen Pelzgewande", 514 Lstr.; Albrecht Dürer, „Porträt des Künstlers mit langem Haar, in weißem Gewande und braunem Mantel", gezeichnet und datirt 1507, 409 Lstr.; Rubens, „Porträt Philipp IV. von Spanien, in reichem Gewande mit dem goldenen Vließ", 598 Lstr.; Rembrandt, „Porträt des Künstlers im Pelzrock und mit goldener Kette", 703 Lstr.; Van Dyck, „Porträts der Herzogin von Richmond und ihres Sohnes als Cupido", 2042 Lstr.; „Eine Waldscene" von Jakob Ruysdael, 1218 Lstr.; „Das Innere eines Wirtshauses", von Adrian Ostade, 1837 Lstr.; Rubens, „Porträt seiner ersten Frau, Isabelle Brandt, in einem schwarzen Kleide auf einem Stuhle sitzend, im Hintergrunde ein Altar, über welchem ein Gemälde der heiligen Familie von Rubens hängt", 1837 Lstr.; „Die Geburt der Venus", ebenfalls von Rubens, ein en grisaille gemaltes Bild, 1680 Lstr.; „Meeresstille", mit einem in der Entfernung salutirenden Kriegsschiffe und einer vor Anker liegenden Yacht u. s. w., von Van der Velde, 1345 Lstr. Lord Roseberry, der Herzog von Westminster und einige Pariser Gemäldehändler erstanden eine Reihe der teuersten Gemälde. Die 80 Gemälde, die am ersten Tage zur Versteigerung kamen, brachten zusammen 46236 Pfd. Sterl. ein.

Zeitschriften.

The Academy. No. 528.

The royal academy, von C. Monkhouse. — Miss North's gallery at Kew. — The art of coins and medals. — Cecil Lawson †. — Sale of Mr. Walker's old fans.

L'Art. No. 390.

Hamilton Palace, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — Gustave Courbet, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Une visite à la bibliothèque de Munich, von O. Fidière. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von A. de Baudot. — De l'influence de la France sur l'art romain en Autriche, von Ilg.

Deutsche Bauzeitung. No. 47 u. 48.

Ein Entwurf zur Neugestaltung des Riesenthores am St. Stephansdome zu Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

13. Juli

Nr. 38.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 39 erscheint am 27. Juli.

Die Konkurrenzentwürfe für das deutsche Reichstagsgebäude.

I.

Hat schon das Ergebnis der Konkurrenz um das Gebäude des deutschen Reichstages in den Kreisen der Architekten eine große Überraschung hervorgerufen, so steigerte sich diese Überraschung noch, als sich am 28. Juni die Räume des provisorischen Kunstausstellungsgebäudes öffneten und die prämiirten Entwürfe jedermann sichtbar wurden, und als die Zeitungen zu gleicher Zeit bekannt gaben, in welcher Weise man die Bauausführung betreiben wolle. Obwohl zwei Architekten, Paul Wallot und Friedrich Thiersch, je einen ersten Preis erhalten haben, soll bei einer eventuellen Ausführung des Baues, worüber die Parlamentsbaukommission zu entscheiden haben wird, nur der erstere berücksichtigt werden. Derselbe ist auch bereits nach Berlin berufen worden, um sich zunächst an eine Umarbeitung seines Planes zu machen, wozu ihm die preisgekrönten und die außerdem noch angekauften Entwürfe als schätzbares Material dienen sollen. Die selbständige Leitung des Baues würde ihm aber auch dann noch nicht übertragen werden, sondern er würde, wie in Architektenkreisen verlautet, als eine Art Bauführer unter einer Kommission zu fungiren haben, als deren Mitglieder man die geheimen Räte Adler und Persius nennt. Wenn diese Kombination zu stande käme, würde man das bis dahin noch nicht dagewesene Schauspiel erleben, daß die Mitglieder der Jury einen hervorragenden Einfluß auf die Ausführung eines Baues gewinnen, für welchen sie selbst die Pläne ausgesucht haben. Ist diese Kombination von vornherein beabsichtigt worden, was wir nicht hoffen wollen und was auch bereits formell dementirt worden ist, so könnte man aus dem ganzen Verlauf dieser Konkurrenz Schlüsse ziehen, welche von neuem ein sehr bedenkliches Licht auf das Konkurrenzwesen werfen.

Wir wollen diese Schlüsse nicht ziehen, da selbst in der Diskussion über rein künstlerische und technische Dinge, bei welcher niemand an Beleidigung und Kränkung von Personen denkt, jetzt plötzlich Personen hinter diesen Dingen aufzutauchen pflegen und den Staatsanwalt zu Hilfe rufen. Wir wollen nur eine allgemeine Bemerkung über das Illusorische der Anonymität in den Konkurrenzen machen. Die „künstlerische Handschrift" eines Architekten, welcher sich seit einem oder mehreren Jahrzehnten an allen möglichen Konkurrenzen beteiligt hat, ist für den Fachmann kein Geheimnis. Jeder, der sich nur einigermaßen mit den architektonischen Publikationen der letzten Jahre beschäftigt hat, weiß, wie jeder hervorragende Architekt zeichnet. Es liegt also in der Hand von Jurors, welche von vorgefaßten Sympathien und Antipathien nicht ganz frei sind oder überhaupt nicht das nötige Maß der Objektivität zu ihrem verantwortungsvollen Geschäfte mitbringen, Entwürfe von Architekten, die ihnen unbequem sind oder vor deren Überlegenheit sie sich fürchten, auszuschließen und die Mittelmäßigkeit zu bevorzugen, und es wird ihnen dies um so leichter sein, je glücklicher ihre Beredsamkeit und je größer ihr persönliches Übergewicht über andere Jurors ist, die minder ener-

gisch, nicht persönlich interessirt oder überhaupt objektiver sind. Man kann sich also mit leichter Mühe die ungefährlichsten unter den Konkurrenten heraussuchen. Wir heben noch einmal ausdrücklich hervor, daß diese Bemerkungen ganz allgemeiner Natur sind und sich nicht etwa auf die Konkurrenz um das Reichstagsgebäude beziehen sollen. Wir wollten nur im allgemeinen auf die Zufälligkeiten hinweisen, welchen die Entscheidung in Konkurrenzen unterworfen ist.

In unserem Falle werden wir vor einem letzten Urteil erst das definitive Resultat abwarten müssen, inwieweit Wallot, falls ihm die Bauausführung übertragen wird, seine Selbständigkeit wahren, und ob man dann seinen Namen als den des Erbauers des deutschen Reichstagsgebäudes zu nennen haben wird, oder ob man diese Ehre einem anonymen Konsortium von Regierungsbaumeistern und Privatarchitekten übertragen muß, von denen die letzteren den ersteren „schätzbares Material" geliefert haben.

Die Zahl der ausgestellten Entwürfe beträgt 189. Die prämiirten und die angekauften sind mit den Namen ihrer Urheber bezeichnet, die ersteren sogar mit Lorbeerkränzen in drei verschiedenen Größen je nach der Qualität der Preise dekorirt worden. Die übrigen sind natürlich anonym geblieben. Man wird aber unschwer herauserkennen, daß sich unter diesen, nicht prämiirten, die Arbeiten von vielen unserer tüchtigsten und erfolgreichsten Architekten befinden. Wir nennen nur die Namen Bohnstedt, Orth, Mylius und Bluntschli, Kyllmann und Heyden, Ebe und Benda. Auch zwei Bildhauer, Reinhold Begas und Martin Paul Otto, haben sich an der Konkurrenz beteiligt. Begas hatte außer den programmmäßigen Plänen zugleich ein plastisches Modell seines Entwurfes eingesendet, welches jedoch als nicht programmmäßig von der öffentlichen Ausstellung ausgeschlossen wurde, weshalb sich der Künstler genötigt sah, es in dem Ausstellungslokale des Vereins Berliner Künstler unterzubringen.

Im allgemeinen macht man die erfreuliche Beobachtung, daß die Mehrzahl der Entwürfe auf einem ungleich höheren Niveau steht, als es durch die Konkurrenz von 1872 repräsentirt wurde. Das letzte Jahrzehnt hat innerhalb der deutschen Baukunst denn doch einen Um- und Aufschwung bewirkt, der auch für die Zukunft zu den besten Hoffnungen berechtigt. Man findet zwar viel Mittelgut, aber doch wenig absolut Schlechtes, und man empfindet deutlich, daß die Konkurrirenden mit Ernst und Eifer an ihre Aufgabe herangegangen sind. Zugleich legt die Konkurrenz ein vollgültiges Zeugnis für die Thatsache ab, daß der Sieg der Renaissance auf der ganzen Linie entschieden ist. Der Hellenismus im Sinne der Schinkelschen Schule ist ganz in den Hintergrund geschoben worden und die Gotik ist nur durch sechs Entwürfe vertreten. Berlin ist eben eine durch und durch moderne Stadt, in welcher die mittelalterliche Tradition so gut wie ganz erloschen ist. Ein gotischer Parlamentsbau würde sich in dieser Umgebung fremdartig genug ausnehmen. Zudem nötigte die Rücksicht auf die übrigen am Königsplatz liegenden Gebäude, insbesondere auf das des Generalstabes, so kläglich dasselbe auch ist, zur Wahl der Renaissance. Es kann auffallend erscheinen, daß nur von sehr wenigen der konkurrirenden Architekten die deutsche Renaissance gewählt worden ist. Indessen mag davon die Notwendigkeit von Raumanlagen abgehalten haben, die sich bei den immerhin beschränkten Raumbedürfnissen der deutschen Renaissance, selbst in Rathäusern und Schlössern, nur schwer mit diesem Stile vereinigen lassen. Man mag demselben auch keine monumentale Wirkung, wie sie für die kolossalen Dimensionen des Königsplatzes notwendig ist, zutrauen. Endlich hat sich fast allen Architekten die Überzeugung von der Notwendigkeit einer das Ganze beherrschenden Kuppel aufgedrängt, und dieses Kuppelmotiv ist durchweg für die Gestaltung des Grundrisses maßgebend gewesen. Die Entwürfe scheiden sich demnach in zwei Gruppen. Während die einen den Sitzungssaal als den Hauptraum des ganzen Gebäudes unter die Kuppel verlegt haben, ist der Raum unter der Kuppel von anderen als Foyer oder Promenadenraum gedacht worden, an den sich dann der seitlich belegene Sitzungssaal anschließt. Die erstere Gruppe zerfällt wieder in zwei Unterabteilungen, deren eine die Kuppel in das Centrum der Anlage gestellt hat, während die andere die Kuppel in der Mittelachse mehr nach Osten geschoben hat. Zu der zweiten Abteilung dieser Gruppe gehört der Entwurf von Paul Wallot, welcher also allein ernstlich ins Auge zu fassen ist. Nur hat Wallot keine Kuppel gewählt, sondern einen viereckigen Aufbau mit vier triumphbogenartigen, mit Skulpturen geschmückten Fenstern. Dieser Aufbau, welcher an den des Brüsseler Justizpalastes erinnert, ist noch von einer Laterne gekrönt, und an seinen vier Ecken erheben sich vier Obelisken von jener Form, wie sie die deutsche Renaissance als Giebelschmuck anzuwenden liebte. Das Motiv des mittleren Aufbaues wiederholt sich an den vier Ecken des Gebäudes in Form von kleineren pavillonartigen Aufbauten von halber Stockwerkshöhe, von denen nur einer eine praktische Verwendung als Aktenrepositorium erhalten soll, während die anderen einen rein dekorativen Zweck haben. Der Eifer, mit welchem Wallot diese vier Aufbauten in seinen Erläuterungen verteidigt, läßt vermuten, daß hier der wunde Punkt seines Entwurfes zu suchen ist. Und in der That kann man den Abschluß einer Ecke durch ein steifes Viereck nicht gerade

als einen sehr glücklichen Gedanken bezeichnen. Hier waren flache Kuppeln das natürlichste und für das Auge wohlthuendste, und wirklich haben auch fast alle übrigen Architekten die Ecken des Gebäudes durch solche Kuppeln markirt, resp. abgeschlossen. „Diese vier Aufbauten", sagt Wallot, „erschienen nötig, weil die Größe des Königsplatzes eine bedeutende Höhenentwickelung erfordert. Da diese bei zwei Geschossen nicht erreicht werden konnte, wurden die Aufbauten gewählt". Mit dem mittleren Aufbau, welcher übrigens durch ein Glasdach von dem Sitzungssaal getrennt ist, hat Wallot noch einen ganz besonderen Zweck verbunden. Während nämlich der Saal bei Tage durch seitliches Oberlicht erhellt wird, soll am Abend in dem Aufbau elektrische Beleuchtung fungiren. „Das durch die Lichtöffnungen des Ausbaues auch nach außen ausströmende Licht", so heißt es in den Erläuterungen, „soll den getreuen Berlinern jederzeit Kunde geben von dem Fleiß und der Pflichttreue der Reichsvertreter". Wir fürchten, daß dieser originelle Gedanke — es sollen sich von 21 Stimmen 19 für Wallot ausgesprochen haben — den Ausschlag für die Entscheidung gegeben hat, da die Fassade recht unbedeutend ist und vor allen Dingen der monumentalen Wirkung entbehrt. Wenn die Abgeordneten das Haus auch zumeist vom Brandenburger Thor oder von der Sommerstraße aus betreten werden, so liegt doch die Hauptfassade am Königsplatz. Diese ist nun ziemlich dürftig behandelt und läßt jene Originalität vermissen, die dem System der Aufbauten nicht abzusprechen ist. Über einem Quadergeschoß erhebt sich das obere Stockwerk mit einer Fensterordnung, wie sie die römische Palastarchitektur bis zum Überdruß wiederholt: ein Rundbogen von zwei Halbsäulen flankirt, auf welchen das übliche Giebeldreieck steht, und eine Brüstung mit Doggengeländer. Das Portal ist ebenfalls recht unscheinbar behandelt. Drei rundbogige Eingänge ohne monumentale Treppe, darüber im oberen Geschoß wiederum drei reichere Rundbogenöffnungen, von Pfeilern eingeschlossen, mit liegenden Figuren in den Zwickeln, also dem ebenfalls sehr abgedroschenen Sansovinomotiv von der Libreria in Venedig, und endlich, dem abschließenden Halbgeschoß entsprechend, drei kleinere rundbogige Öffnungen. Ein großer Reichtum der Phantasie bekundet sich also in der Fassade nicht. Wie es scheint, soll hier die Hauptarbeit dem Bildhauer überlassen bleiben, da reicher Skulpturenschmuck die Ärmlichkeit der Fassade zu verdecken bestimmt ist. Auch der Grundriß verrät keine besondere Originalität. Vor allem fehlt es an einem konsequent durchgeführten Gedanken. Eine große Halle ist zwar als Mittelpunkt des Verkehrs gedacht; indessen charakterisirt sich dieser Mittelpunkt nicht nach außen hin, und die übrigen Räume sind wie zufällig aneinander gereiht, ohne daß ein leitender Gedanke zu erkennen ist. Man scheint auch den Grundriß besonders bemängelt zu haben, da die Umarbeitung des Entwurfs, wie es in einer Zeitungsnotiz heißt, hauptsächlich die praktischen Bedürfnisse der Reichstagsabgeordneten u. s. w. berücksichtigen soll. Nach dieser Umarbeitung wird das Plenum des Reichstages das letzte Wort zu sprechen haben.

Adolf Rosenberg.

Die innere Einrichtung der neuen Bildergalerie zu Kassel.

Nachdem unter der Regierung des letzten Kurfürsten von Hessen für die monumentale Kunst wenig oder gar nichts geschehen war, hat dieselbe auch hier in neuerer Zeit einen erfreulichen Aufschwung genommen.*) Der letzte bedeutende Monumentalbau aus hessischer Zeit war jener im Jahre 1817, an Stelle des 1811 durch Brand verwüsteten alten Landgrafenschlosses, großartig begonnene Schloßbau, die herrlich gelegene „Kattenburg", welcher Bau seit 1821, nachdem er überall gleichmäßig bis zur Höhe des Erdgeschosses gediehen, plötzlich eingestellt worden war. An dieses traurige Ende der alten knüpfte sich der fröhliche Anfang der neuen Bauperiode; denn man beschloß, das prachtvolle Material jener merkwürdigen Ruine zum Neubau unserer Gemäldegalerie zu verwenden. Ursprünglich hatte man daran gedacht, letzteren an Stelle der Kattenburg selbst auszuführen, indessen gab man schließlich der obern Bellevuestraße, als dem schönsten Punkt der Stadt, den Vorzug. Hier war ja auch unsere Galerie, früher im Bellevueschloß befindlich, seit langer Zeit heimisch. Man hat mehrfach die Frage aufgeworfen, ob der Bau eines neuen Galeriegebäudes überhaupt eine Notwendigkeit gewesen sei, da das alte Lokal, hätte man geringe bauliche Veränderungen daran wenden wollen, vollkommen ausgereicht haben würde. Vor den um 1811 zum Nachteil der Galerie vorgenommenen Bauveränderungen muß diese in der That einen recht stattlichen Eindruck gemacht haben. Jene Veränderungen waren notwendig. „Das abgebrannte alte Schloß", so heißt es in einer uns vorliegenden, auf die Gründung der Kasseler Galerie bezüglichen Schrift, „gewährte dem König von Westfalen keine Wohnung mehr, und so mußte eine neue improvisirt werden, die in allem die Spur unbedachter Eilfertigkeit aufweist. Das mag Mitursache sein, warum man späterhin in Beurteilung der Kasseler Galerie nie ganz gerecht gewesen, weil, wie begreiflich genug, die nachfolgende

---

*) Der Neubau unserer Bildergalerie, die Post, das Justiz- und Regierungsgebäude u. a. geben davon Zeugnis.

Generation, welche den Bau in seinem ursprünglichen Zustand zu sehen keine Möglichkeit mehr hatte, nun nicht bedachte, wie vordem hier alles so ganz anders gewesen war. So bemerkte man an der Wiedereinrichtung nur das Unzusammenhängende und defekt Gewordene. Mir aber, der ich aus frühester Jugend noch eine Erinnerung der alten Galerie bewahre, ist der Eindruck davon unvergeßlich. Das mag auch fremden Besuchern ähnlich ergangen sein, wenn sie, von den Akademiezimmern herkommend, den imposanten Saal betraten. Wie wohlthuend war sogleich dem Auge das hoch von oben auf glänzendes Parkett herabfließende Licht; wie angenehm fühlte man sich von dieser Abgeschiedenheit umfangen, bei deren Stille die Sprache der Kunst um so vernehmlicher wurde. Hier flimmerte es von Gold an Wänden und Plafond, Kronleuchter von Bergkrystall warfen vielfarbigen Widerschein auf die reichskulptirten Bilderrahmen. An den Thüren standen japanische Porzellanvasen von nahezu halber Mannshöhe, über die hinweg bis zur Decke hinaus Spiegelwände den Saal von gedoppelter Länge erscheinen ließen".

Da jedoch dieser alte Zustand schwerlich wiederherzustellen gewesen wäre, und zudem in anderen Sälen die Beleuchtung der Bilder eine mangelhafte war, so mußte zu einem Neubau geschritten werden. Ein besonderer, mit diesem verbundener Vorteil bestand außerdem noch darin, daß die alten Lokalitäten der Galerie nunmehr der königl. Akademie der bildenden Künste überwiesen werden konnten. Der von Dehn-Rothfelser entworfene Plan erhielt im Jahre 1872 die vollständige Genehmigung, und bald danach ward unter Verwendung des Materials der alten Kattenburg zur Ausführung desselben geschritten. Für die allgemeine Anordnung des Gebäudes hat am meisten die ältere Pinakothek in München als Vorbild gedient; jenes besteht demgemäß aus einem langgestreckten Mittelbau, welcher im Hauptstockwerk eine Reihe von Oberlichtsälen, an der Hinterseite eine Reihe von Seitenlichtkabinetten, an der Vorderseite eine Loggia enthält, und aus zwei Eckpavillons, die aber, breiter und weniger vorspringend als in München, eine mehr quadratische Form erhalten haben. Letztere Einrichtung bietet insofern Vorteile, als dadurch in den Kabinetten des Mittelbaues störende Reflexlichter vermieden werden. Die Größe des Gebäudes ist danach bemessen worden, daß die Gemälderäume in demselben um die Hälfte mehr gut beleuchtete Bilderwandfläche bieten, als in den früheren Galerieräumen überhaupt mit Gemälden behangene Wandfläche vorhanden war. Es wurde hierdurch neben der Rücksicht auf eine mögliche Vergrößerung der Sammlung der Vorteil erlangt, daß in allen Räumen des Neubaues die Gemälde viel weniger dicht aneinander gehängt zu werden brauchten. Ein auch äußerlich hervortretender höherer Ausbau der Oberlichtsäle, wie an der Münchener Pinakothek, wurde vermieden, weil die zu sehr gesteigerte Höhe der dortigen Oberlichtsäle nicht günstig für die Beleuchtung ist. Das Äußere wird hauptsächlich charakterisirt durch die Loggia des Hauptgeschosses, deren elf mächtige Rundbogenfenster durch jonische Halbsäulen voneinander getrennt sind. Als wesentlicher Grundsatz ist im übrigen die Regel festgehalten, daß kein Gemälderaum mehr als ein einziges Fenster erhalten hat.

Es ist hier nicht unsere Absicht, eine detaillirte Beschreibung des Gebäudes und seines von Hassenpflug, Echtermeyer, Brandt und Merkel ausgeführten bildnerischen Schmuckes zu geben, vielmehr soll die Aufmerksamkeit des Lesers nur auf einzelne, hauptsächlich dem Zweck des Gebäudes selbst dienende Momente hingelenkt werden.

Wie die Ausführung des Gebäudes in allen wesentlichen Teilen eine vorzügliche ist — nur die kleinen gedrückten Giebel der Eckpavillons können Bedenken erregen — so ist besonders die so wichtige Beleuchtungsfrage in bester Weise gelöst. In fast allen Räumen verbreitet sich die Lichtfülle, mag sie von oben oder von der Seite einfallen, in gleichmäßiger Weise über denjenigen Teil der Wandflächen, welchen die Bilder einnehmen, und zerstreut sich nicht, wie man das anderwärts so oft findet, zwecklos umher. Nachstehende Mitteilungen, die wir einer vom Erbauer, Herrn von Dehn-Rotfelser, gegebenen ausführlichen Beschreibung des Gebäudes entnehmen, dürften daher von allgemeinerem Interesse sein. Für die Beleuchtung aller Gemälderäume haben die von dem im Sommer 1877 in Berlin verstorbenen Prof. Eduard Magnus schon vor längerer Zeit veröffentlichten Grundsätze und Vorschriften zur wesentlichsten Richtung gedient, und es ist das Kasseler Galeriegebäude der erste derartige Bau, bei dem diese Regeln vollständig befolgt worden sind. Für die Beleuchtung der Oberlichtsäle haben die Magnusschen Vorschläge, abgesehen von der genau abgewogenen Höhenlage und Breite der mit mattem Glas überdeckten Lichtöffnungen, besonders zu der Anordnung geführt, daß die aus großen Hohlglastafeln gebildeten Dachfenster nicht gerade über den Lichtöffnungen in der Decke liegen, sondern weit genug seitwärts überstehen, um der Bilderzone bis zu ihrem obern Rande volles direktes Licht durch das matte Glas zuzuführen. Um hierbei der nur nachteiligen vorzugsweisen Erhellung des Fußbodens noch mehr entgegenzuwirken, ist ein breiter Streifen der Dachfläche gerade über den Lichtöffnungen undurchsichtig gehalten, so daß volles Licht nur seitwärts in der Richtung auf die Bilderwände einfallen kann. Aber auch auf die Farbenbehandlung der Gemälderäume sind die Magnusschen Angaben, deren Richtigkeit namentlich durch die Beobachtungen in den neuen

Gemäldesälen des Louvre zu Paris, welche diesen Angaben vollkommen entsprechen, auf das beste bestätigt worden war, von wesentlichem Einfluß gewesen, besonders dadurch, daß sie von vornherein von der Anwendung heller und blendender Farben in den Bilderräumen abhielten und namentlich zur Vermeidung hellfarbiger Dekorationen an den Hohlkehlenwölbungen über den Bilderwänden führten. Die letzteren selbst sind sämtlich mit starken Brettern bekleidet und darüber auf Leinenbespannung tapezirt. Die Tapeten der Oberlichtsäle sind durchweg in braunrotem Ton leicht gemustert, und die Hohlkehlenwölbungen zeigen in demselben Ton einfache teppichartige Muster und mit Künstlernamen versehene Schilde.

Die vorzüglich beleuchteten Seitenlichtkabinette an der hintern Seite des Gebäudes erhalten durch die thunlichst erhöhten Fenster ein hoch einfallendes Licht. Die Brüstungen derselben haben mehr als Manneshöhe und über den zum Öffnen eingerichteten Fensterflügeln, die, mit durchscheinenden Vorsetzern versehen, nur gedämpftes Licht geben, läßt in jedem Fenster eine mächtige Spiegelscheibe das volle Licht so einfallen, daß die Bilderwände gerade in der Augenhöhe des Beschauers am hellsten beleuchtet sind, während bei der sonst gewöhnlichen Fensteranordnung das hellste Licht an den Wänden sich stets dicht über dem Fußboden befindet. Dabei wird die Beleuchtung noch dadurch wesentlich verbessert, daß die Seitenwände der Kabinette gegen die Fensterwand schräg geneigt sind, so daß die Rückwände merklich kürzer sind als die Fensterwände. Die Kabinette haben abwechselnd rotbraune und stumpfgrüne Tapeten erhalten. Die Fensterbekleidungen von polirtem Stuck sind stark abgeschrägt, um dem Licht möglichsten Eingang zu verschaffen. Die Verbindungsthüren zwischen den Seitenlichträumen liegen überall dicht an den Fensterwänden und sind so niedrig, daß durch dieselben das Licht aus den benachbarten Kabinetten nicht störend einwirken kann. **G. Wittmer.**

Nekrologe.

Der Historienmaler Thomas Guggenberger starb zu München am 28. April d. J. Er war am 7. August 1815 als der Sohn eines Beamten in München geboren und bildete sich an der Akademie daselbst unter Julius Schnorr; selbständig geworden wandte er sich fast ausschließlich der religiösen Kunst zu und entnahm seine Stoffe der Bibel und Legende. Auch die Arabeske kultivirte er mit Glück, namentlich in früheren Jahren. Seine bedeutenderen Arbeiten sind Wand- und Deckenbilder in mehreren bayerischen Landkirchen. Außerdem zeichnete er viel für den „Kalender für katholische Christen" von 1859, 1860 und 1861. Seit den letzten Jahrzehnten stand Guggenberger nahezu ganz außer Verkehr mit den Münchener Künstlerkreisen, in denen er sich früher mit Vorliebe bewegt hatte. Seine letzten Jahre wurden durch Kränklichkeit getrübt. Auch an den Ausstellungen, selbst des christlichen Kunstvereins, beteiligte sich Guggenberger nur in seltenen Fällen. **C. A. Regnet.**

⁂ **Der Maler François Biard** ist im Juni d. J. auf dem Landsitze Les Plâtreries bei Fontainebleau im Alter von 84 Jahren gestorben. In den dreißiger und vierziger Jahren gehörte er zu den erfolgreichsten französischen Malern. Er hatte große Reisen nach dem Süden und Norden Europa's, bis nach Lappland und Spitzbergen, schließlich sogar nach Brasilien und eine Reise um die Welt gemacht und wußte das Interesse des Publikums durch die Schilderung abenteuerlicher Ereignisse lange Zeit rege zu erhalten. Er hatte seine Studien bei Revoil in Lyon begonnen und folgte deshalb im Anfang sowohl in der Wahl seiner Stoffe als auch in der nach Glanz und Reichtum strebenden koloristischen Behandlung den Tendenzen der Lyoner Schule. Er kultivirte sowohl das Sittenbild als das historische Genrebild. Während er in dem erstern einen kecken Humor, übersprudelnde Laune und köstliche Satire entfaltete (Revue einer Dorfnationalgarde; Wandernde Komödianten; Das unterbrochene Mittagsmahl), suchte er als Historienmaler die schauerlichsten Momente aus der Weltgeschichte hervor (Jane Shore, die Geliebte Eduards IV., stirbt in den Straßen Londons den Hungertod; Der wahnsinnige Karl VI. von Augustinermönchen dem Exorcismus unterworfen, im Museum von Leipzig). Nicht minder große Erfolge als seine humoristischen Gemälde erzielten seine ethnographischen Genrebilder wie „Der vom Samum überfallene arabische Stamm", „Der Harem", das „Beduinenlager in der Wüste" (in Leipzig) und dramatische Schilderungen aus fremden Ländern, wie der „Sklavenmarkt", die „Folgen eines Schiffbruchs", der „Kampf der Matrosen mit den Eisbären" (in Leipzig), welches letztere Bild durch Reproduktionen eine weite Verbreitung gefunden hat. Biard war noch bis in die sechsziger Jahre hinein thätig, vermochte aber innerhalb der modernen Schule seinen alten Ruhm nicht mehr aufrecht zu erhalten.

L. Mecklenburg †. Ganz unerwartet und plötzlich starb am Abend des 11. Juni zu München der Architekturmaler Ludwig Mecklenburg. Derselbe war am 15. September 1820 zu Hamburg geboren und nahm im Jahre 1843 seinen ständigen Aufenthalt in München. Öfter wiederholte Studienreisen von da aus, einerseits nach Tirol und Oberitalien, andererseits nach Norddeutschland, erweiterten seinen künstlerischen Gesichtskreis und führten ihm eine reiche Fülle schätzbarsten Materials zu, von dem er mit besonderer Vorliebe das im Süden gewonnene zu verarbeiten pflegte. Namentlich sein öfteres und längeres Verweilen in Venedig gab ihm eine Ausbeute, die er in hochgeschätzten Bildern verwertete. Auch seine letzte Arbeit bezog sich auf die Lagunenstadt: es war eine Ansicht des Dogenpalastes und der Piazzetta von S. Giorgio Maggiore aus, bei Sternenlicht. Außerdem malte Mecklenburg alte Kirchen (Außen- und Innenansichten), Kreuzgänge von Kirchen, Straßen und Plätze. Die landschaftliche Natur pflegte er nicht in den Kreis seiner Darstellung zuziehen; wenigstens ist mir kein solches Bild von seiner Hand bekannt geworden. Für die Darstellung von Nachtstimmungen besaß der Verstorbene eine ausgesprochene Vorliebe und eine nicht minder ausgesprochene Begabung; namentlich seine Bilder aus Venedig in Mond- und Sternenlicht sind sehr zahlreich und gesucht. Mit den Grundsätzen der Linearperspektive war Mecklenburg vollkommen vertraut und machte sich infolgedessen kaum irgend einmal eines Verstoßes gegen dieselbe schuldig. König Ludwig I. schätzte Mecklenburg hoch, und seine neue Pinakothek hat drei Bilder desselben, einen „Kanal in Venedig im Mondlichte" den „Neuturm und das Kostthor" in München und das „Angerthor daselbst" aufzuweisen. Für das König-Ludwigsalbum malte der Verstorbene „Das Innere der Kirche Sta. Anastasia in Verona". **C. A. Regnet.**

Personalnachrichten.

* **Aus Weimar** wird geschrieben, daß Prof. Alexander Struys dem Beispiele W. Linnigs gefolgt ist und nun ebenfalls seine Demission als Professor der Kunstschule eingereicht hat. Bekanntlich bildete Struys eine Hauptstütze der Weimarer Genremalerei und hatte von allen Lehrern der Akademie die größte Anzahl von Schülern.

⁂ **Der Maler Emil Adolf Neide** und der Bildhauer Johann Friedrich Reusch sind als ordentliche Lehrer an der

königlichen Kunstakademie zu **Königsberg i. Pr.** angestellt worden.

Rgt. **Münchener Akademie.** Durch allerhöchste Entschließung wurde genehmigt, daß von der Besetzung der ordentlichen Professur für religiöse Skulptur an der Akademie der bildenden Künste zu München in definitiver Eigenschaft vorerst bis auf weiteres Umgang genommen werde, dann daß dem Bildhauer Eberle daselbst die Funktion eines Hilfslehrers in der Abteilung für Bildhauer an der Akademie und zwar für das Fach der religiösen Skulptur übertragen werde.

Sammlungen und Ausstellungen.

Sn. — **In Brüssel** bildet gegenwärtig eine Leihausstellung alter und neuer Bilder einen starken Anziehungspunkt für alle, die zur Kunst und ihrer Geschichte ein intimeres Verhältnis haben. Diese Schaustellung ist von einer hiesigen Wohlthätigkeitsgesellschaft ins Leben gerufen, welche die Erträgnisse derselben, die schon jetzt über 40000 Fr. ergeben haben sollen, zur Unterstützung der in Belgien wohnenden bedürftigen Niederländer bestimmt hat. Die Bemühungen des leitenden Komité's, aus den Privatsammlungen die interessantesten und wertvollsten Bilder niederländischen Ursprungs zusammenzubringen, sind von dem besten Erfolge begleitet gewesen, und die Überschau über die beiden oberen Säle des Palais des Beaux-Arts, welche die Gemälde aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert vereinigen, weckt bei jedem ernsten Kunstfreunde das lebhafte Bedauern, daß der Zauber nur eine kurze Zeit dauern, die Vereinigung dieser Herrlichkeiten nur eine ephemere sein kann. Um kurz anzudeuten, welche künstlerischen Wertgegenstände hier auf engem Raume zusammengedrängt sind, braucht nur erwähnt zu werden, daß die Sammlungen Somzée, Ruelens, Bloudoff, Van den Peereboom, Stuers, De l'Espine, Van Weede van Dyckveld ꝛc. ꝛc. zum Gelingen des Unternehmens ihr Bestes beigetragen haben. Von den Meistern des 15. Jahrhunderts sind namentlich gut vertreten: Antonello da Messina mit einem männlichen Porträt (Somzée), Gerhard David mit einem Flügelaltar, an welchem namentlich die beiden Stifter durch lebensvolle Wahrheit der Erscheinung sich geltend machen; dasselbe gilt bezüglich eines Flügelaltars aus derselben Sammlung, der Hans Memlinc zum Urheber hat. Ein frühes Triptychon von Schoreel (Sammlung Allard) verdient ebenfalls als ein liebenswürdiges Werk des Meisters hervorgehoben zu werden. Mit einer Fülle trefflicher Leistungen erscheinen die beiden großen Meister des 17. Jahrhunderts Rubens und Rembrandt und die sie umgebenden Sterne zweiten und dritten Grades. Mancher dem Namen nach kaum bekannte Maler weist sich dabei als ein tüchtiges Talent aus, das man in seinen weiteren Spuren zu verfolgen unwillkürlich angeregt wird. Ich nenne nur Santvoort, Lambrechts und Droogsloot. Auch manche gute Bilder unbekannter Künstler sieht man, die gewiegten Kennern eine gute Gelegenheit bieten, ihren Scharfsinn in der Auffindung der Urheber zu prüfen.

A. R. **August von Heyden** hatte vor kurzem im Lokale des Vereins Berliner Künstler ein figurenreiches Historienbild zur Ausstellung gebracht, welches er im Auftrage eines kunstsinnigen Bürgers der Stadt Guben gemalt hat, wo dasselbe die Aula des Gymnasiums schmücken soll. Es stellt eine Scene aus den letzten Kämpfen des Markgrafen Gero von der Ostmark mit den slawischen Leutizen dar, welche in der Nähe von Guben saßen. In der Umgebung dieser Stadt soll auch der letzte entscheidende Schlag gefallen sein, durch welchen der tapfere Markgraf die Macht der Slawen brach. In diesem letzten Kampfe verlor er seinen einzigen Sohn und wurde selber schwer verwundet. Der Maler hat den Augenblick zur Darstellung gewählt, wo die gefangenen wendischen Häuptlinge, ihre Frauen und Kinder und ihre Gefolgsleute vor den greisen Helden geführt werden, der, von seinen Mannen unterstützt und von den Trophäen seines Sieges umgeben, in einer Halle sitzt. An seiner Linken steht ein hoher Geistlicher, der ihn zur Mäßigung ermahnt zu haben scheint. Denn sein edles Angesicht zeigt nur die Empfindung des tiefsten Schmerzes über den verlorenen Sohn, dessen Leichnam rechts im Vordergrunde liegt, und vorwurfsvoll ruht sein Blick auf den beiden Häuptlingen, welche gefesselt vor ihm stehen, der eine, schwarzhaarige, unterdrückte Wut und ohnmächtigen Zorn im Gesichte, der andere mit rotblondem Haupt- und Barthaar, sich in schmerzlicher Resignation in sein Geschick fügend. Auch koloristisch spricht sich in diesen beiden Hauptfiguren ein bestimmter Gegensatz aus: der eine trägt ein blaues, der andere ein gelbes Gewand. Diese beiden Farben kehren in gewissen Intervallen und in verschiedenen Variationen innerhalb der Komposition wieder, so aber, daß Blau die Dominante bildet. Vom rein malerischen Gesichtspunkte betrachtet, darf dieses Bild als eine der vollkommensten Schöpfungen des Künstlers gelten. Selten ist er so stark in die Farbe gegangen und selten hat er eine so reine Harmonie der kololoristischen Stimmung erreicht. Für die Waffen haben ihm die nordischen Bronzefunde einiges Material geboten, während er für die Ornamentik der Gewänder südslawische, insbesondere bulgarische Motive benutzt hat, von denen man annehmen darf, daß ihr Ursprung bis tief in die heidnischen Zeiten hineinreicht.

— e. **Für das Leipziger Museum** ist vor kurzem ein Gemälde von Anselm Feuerbach, „Kinderständchen", erworben worden, eines der anmutigsten und koloristisch wirksamsten Bilder aus der früheren Periode des Künstlers (gemalt 1858 in Rom). Wegen des Raummangels, an welchem das Museum schon lange zu leiden hat, kann eine Anzahl von Bildern dem Publikum immer nur zeitweise zugänglich gemacht werden. In letzter Zeit gelangten mehrere niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts (aus dem Nachlaß der Frau Amalie von Ritzenberg) zur Ausstellung, unter denen zwei von besonderem Interesse sind: eine große Strandansicht von Jan Abrahamsz Beerstraaten, bezeichnet mit dem Monogramm desselben (J A B verschlungen), und die Ansicht eines holländischen Kanals, bezeichnet: J V R 1644; das letztere Bild ist vorläufig dem Isack van Ruisdael zugeschrieben, dessen künstlerische Thätigkeit bekanntlich noch manches Problematische hat. Auf diese und einige andere gleichfalls aus dem Ritzenbergschen Nachlaß stammende Bilder altniederländischer Meister werden wir demnächst ausführlicher zurückkommen. Noch machen wir auf ein kleines, zu dem ältern Bestand der Sammlung gehörendes Selbstbildnis Rembrandts aufmerksam, dessen Echtheit früher mit Unrecht bezweifelt worden ist. (S. die neue von Dir. Dr. Lücke bearbeitete Auflage des Museumskatalogs von 1881.)

*** **Die 114. Ausstellung der königlichen Akademie der Künste in London** enthält in den 13 Räumen, auf welche sie beschränkt ist, ca. 1300 Gemälde und 400 Skulpturen, Zeichnungen und Stiche. Eingereicht waren ca. 8000 Nummern.

H. **Zum Vermächtnis Anselm Feuerbachs.** Im Augsburger Kunstverein waren erst kürzlich drei Gemälde von Feuerbach ausgestellt, welche sich jetzt im Besitze des Herrn Fabrikbesitzers August Riedinger in Augsburg befinden, und einst vom Künstler selbst seinem Freunde, dem auch schon verstorbenen Architekten Eduard Rau zum Andenken gewidmet worden waren. Rau stand damals im badischen Staatsdienste, als Feuerbach seine Künstlerlaufbahn begann und leistete durch seine gewandte Feder demselben wesentliche Dienste. Der Gegenstand der Bilder beweist, daß es dem Meister angelegen war, durch Werke, die ganz aus seiner Empfindung herausgeschaffen sind, dem Freunde eine wertvolle Gabe zu reichen. Das erste der Werke ist Feuerbachs jugendliches Selbstbildnis, das in seiner idealen Auffassung, dem edlen schönen Antlitz, an Raffael erinnert. Die schlanke, in schwarzen Sammet gekleidete Gestalt, deren von schwarzem Haar umlocktes Haupt ein rotes, mit einer Feder geschmücktes Barett bedeckt, stützt sich auf eine Balustrade, hinter der sich eine kannelirte Säule erhebt. Von den anderen geistreich skizzirten Darstellungen zeigt die eine Tannhäuser im Pilgerkleid, wie er, vom Anathema esto getroffen, verzweifelnd zur Erde gesunken ist. Auf der linken Seite stehen die unerbittlichen Repräsentanten der Kirche und ihres Bannfluches. Einer der Prälaten erhebt das Evangelienbuch, der andere stößt mit dem Fuße nach dem Verurteilten, neben dem der noch nicht ergrünte Stab liegt. Rechts aber erscheint Frau Venus, einen Stern über der Stirne, in einer von Amoretten belebten Wolkenmandorla und weist mit ihren Armen in reizender Stellung nach dem Hörselberge, der sich im Hintergrunde aus der öden, nur von einem Flusse durchblitzten Landschaft in das fahle Abendrot erhebt. Das dritte der Bilder giebt in prächtiger Farben-

stimmung ein bewaldetes Felsenthal, in das ein kleiner Wasserfall seine krystallhelle Flut ergießt, an welcher flüchtig angedeutete Nymphen badend weilen. Die Leuchtkraft des Wasserspiegels und der sparsamen Luftdurchsichten gegenüber der saftigen Vegetation und den verschiedenfarbigen Gewändern der Nymphen üben die feinste koloristische Wirkung aus, die den Einfluß von Feuerbachs Studien in Antwerpen 1850 deutlich erkennen läßt. Diese bis jetzt noch nicht in weiten Kreisen bekannten Gemälde dürfen zu Feuerbachs interessantesten Schöpfungen gezählt werden.

Rgt. **Schenkung an den Münchener Kunstverein.** Der Historienmaler Herr J. Fischer in Wien hat dem Münchener Kunstverein ein wertvolles Ölbild „Christi Auferstehung" zum Geschenk gemacht; dieses Geschenk ist von den Vereinsbehörden einstimmig mit Dank angenommen worden.

⁂ **Der Ausfall der Berliner Kunstausstellung.** Die Bekanntmachung des Senats der königl. Akademie der Künste hat folgenden Wortlaut: „Die laut Bekanntmachung vom 28. Februar d. J. angekündigte akademische Kunstausstellung fällt in diesem Jahre aus. Die nächste akademische Kunstausstellung findet voraussichtlich im nächsten Frühjahr statt; weitere Bekanntmachung bleibt vorbehalten".

Vermischte Nachrichten.

⁂ **Von den zur Konkurrenz zugelassenen Entwürfen für das Reichstagsgebäude** sind folgende angekauft worden: 1. Otto Wagner in Wien (Res publica, res populi). 2. Eisenlohr und Weigle in Stuttgart (Legi, virtuti, patriae). 3. Bluntschli in Zürich (Dem einigen Deutschland). 4 Hallier und Fitschen in Hamburg (Suum cuique). 5. Hugo Stammann und Gustav Zinnow in Hamburg (Rast ich, so rost ich). 6. Z. Gorgolewski in Berlin (Kaiserkrone) 7. H. Schmieden und Rud. Speer in Berlin (Krone). 8. Hoßfeld und Hinckeldeyn in Berlin (Innen einig, außen stark). Wie der „Reichsanzeiger" seiner Bekanntmachung hinzusetzt, haben diese Entwürfe durch den Ankauf „nach der Absicht der Jury weniger als solche, welche nächst den preisgekrönten in ihrer Gesamtleistung die gestellte Aufgabe am besten gelöst haben, als vielmehr als solche hervorgehoben werden sollen, welche in bestimmten Beziehungen ein besonders wertvolles Material für die Aufstellung eines zur Ausführung bestimmten Bauplanes darbieten". — Außerdem sind auf Vorschlag der Jury aus den von der Konkurrenz um die Preise wegen Überschreitung der Bedingungen ausgeschlossen gebliebenen Entwürfen die nachfolgenden angekauft worden: 1. Freiherr von Ferstel in Wien (Bramante). 2. J. Bühlmann in München (Licht und Schatten).

Rgt. **Der Brunnen in Lindau und das Rathaus in Kaufbeuren.** Laut amtlicher Bekanntmachung hat S. M. der König von Bayern nach Entscheidung der Jury über die eingelaufenen Konkurrenzarbeiten die Ausführung des monumentalen Brunnens in Lindau den HH. Bildhauer W. Ruemann und Architekt Proffessor Thiersch gegen eine Gesamtentschädigung von 40 000 Mk., und die Ausschmückung des neuen Rathauses in Kaufbeuren dem Hrn. Professor W. Lindenschmit übertragen. Derselbe wird sich bei Ausführung der Wandbilder der Technik der von A. Keim in München erfundenen Mineralmalerei bedienen, welche dermalen von Lenbach und anderen namhaften Künstlern bereits praktisch verwertet wird, da deren Anwendung nach ihrem Urteile weit mehr Vorteile bietet als die Ölmalerei.

⁂ **Der Baumeister des Kolosseums.** Die Berliner „Germania" hat vor kurzem in einem längeren Feuilleton die interessante und, so viel wir wissen, bisher unbekannt gewesene Mitteilung gemacht, daß der Name des Baumeisters des Kolosseums mit Hilfe eines altchristlichen Grabsteines ermittelt worden sei. Derselbe soll Gaudentius geheißen haben und als christlicher Märtyrer in der Arena seines eigenen Bauwerks gestorben sein. „Als man unter dem Neunten Pius mehrere große Ausgrabungen in den Katakomben der heil. Agnes, an der Numantinischen Straße, machte, stieß man auf ein Grabmal, das den ersten christlichen Zeiten anzugehören schien. Ein Marmorstein, in dem eine Krone und eine Palme eingehauen waren, verschloß die Öffnung, und ein kleines Fläschchen, in dem die Blutstropfen längst vertrocknet, das aber den Beweis gab, daß hier ein Märtyrer zur ewigen Ruhe bestattet worden, fehlte nicht. Eine einfache Inschrift nannte den Toten Gaudentius, den Baumeister des Kolosseums!" Diese Inschrift, auf welche sich die Hypothese stützt, befindet sich jetzt in der Kirche der heil. Martina auf dem Forum und lautet folgendermaßen:

Sic premia servas Vespasiane dire
Premiatus est morte Gaudenti letare
Civitas ubi glorie tue autori
Promisit iste dat Kristus omnia tibi
Qui alium paravit theatru in Celo.

Dagegen wird dem „Deutschen Tageblatt" mitgeteilt, daß die Echtheit dieser Inschrift von De Rossi und anderen Archäologen mit Fug und Recht bestritten wird und dieselbe wahrscheinlich eine Fälschung des 17. Jahrhunderts ist.

Rgt. **München.** Der Ruin der Prachtsäle unserer Pinakothek, welche so kostbare Kunstschätze bergen, schreitet dank der Sparsamkeit der klerikalen Majorität der Abgeordnetenkammer rasch vorwärts. Die mit Cement belegten Fußböden fast sämtlicher Säle zeigen nach allen Richtungen hin zahlreiche Sprünge und Risse, ja selbst tiefe Löcher, so daß der aufmerksame Beschauer der Bilder an den Wänden leicht darüber zu Falle kommen kann. Die Münchener sind derlei Zustände längst gewöhnt, die jetzt zahlreich eintreffenden Fremden aber müssen ganz eigentümliche Vorstellungen von der berühmten Kunststadt erhalten.

⁂ **Das definitive Statut für die königl. Akademie der Künste in Berlin,** welches vom 1. Oktober d. J. in Kraft tritt, hat die Bestätigung des Kaisers erhalten.

Rgt. **Hügelsche Stiftung.** Der König von Bayern hat der vom großherzoglich hessischen Baurate Heinrich v. Hügel mit einem Kapitale von 30 000 Mk. errichteten Stiftung zum Zwecke des Ankaufs von Bildern und deren Einverleibung in die Staatsgemäldesammlungen zu München, beziehungsweise in das Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet daselbst unter dem Namen „von Hügelsche Stiftung" und mit dem Ausdrucke des allerhöchsten Wohlgefallens über den vom Stifter bekundeten Gemeinsinn die landesherrliche Bewilligung erteilt.

Rgt. **Pixis-Patentmalerei.** Geheimrat Dr. v. Pettenkofer hat sich in einem an den Historienmaler Pixis gerichteten Schreiben dahin ausgesprochen, daß die „Pixis-Patentbilder" dieselbe Dauerhaftigkeit besitzen wie gewöhnliche Ölbilder.

Rgt. **Keims Erfindung der Mineralmalerei** ist jüngst in ein neues wichtiges Stadium getreten. Es ist Hrn. Keim nämlich gelungen, Leinen in einer Weise zu imprägniren, welche dasselbe gegen den Einfluß des Feuers wie des Wassers und der Säuren gleich unempfänglich macht und welche, wie die gewöhnliche Malleinwand zum Ölmalen, so zum Malen mit Mineralfarben dient.

Peter Janssen in Düsseldorf ist gegenwärtig mit einem Ölgemälde von kolossalen Dimensionen beschäftigt, welches die Erziehung des Bacchus darstellt.

⁂ **Der Hofmaler Paul Bülow** in Berlin hat ein Bild des deutschen Kaisers in Lebensgröße und in ganzer Figur vollendet, welches für die königliche Familie bestimmt ist und den Kaiser in seinem Arbeitszimmer stehend darstellt.

⁂ **Das Stadttheater in Riga,** eine Schöpfung Ludwig Bohnstedts, ist am 26. Juni durch eine Feuersbrunst zerstört worden. Nur die Umfassungsmauern sind stehen geblieben.

Vom Kunstmarkt.

⁂ **Die Gemälde der italienischen Schule aus der Galerie des Hamilton-Palace** kamen am 24. Juni in London zur Versteigerung. Es wurden folgende Preise erzielt: „Die Empfängnis der Jungfrau" von Botticelli, 4500 Guineen; „Die Anbetung der Könige" von Botticelli (oder wahrscheinlicher Filippo Lippi) 1150 Guineen; „Die Erzählung der Myrrha" von Giorgione, 1350 Guineen; ein Mannskopf, angeblich von Lionardo da Vinci, 500 Guineen; ein paar mit Figuren von Vestalinnen monochrom bemalte Holztafeln von Mantegna, 1700 Guineen. Diese fünf Gemälde gingen nach lebhafter Konkurrenz mit den Vertretern des Louvre in den Besitz der britischen Nationalgalerie über. Ein Gemälde von Marcello Venusti nach der Zeichnung Michel Angelo's: „Christus vertreibt die Geldwechsler aus dem Tempel" brachte 1360 Guineen; „Die Anbetung der Könige" von

Venusti 1160 Guineen; „Köpfe der Jungfrau und des verkündigenden Engels" von Fra Angelico 1250 Guineen u. s. w. Der Gesamterlös des Tages bezifferte sich auf ca. Lstr. 27000. — Von kompetenten Kritikern werden übrigens die meisten Gemälde der Hamiltonschen Galerie in Bezug auf ihre Echtheit stark angezweifelt, so besonders die Van Dyck, Holbein und Dürer.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Auf Kosten der königl. Staatsregierung herausgegeben vom königl. sächs. Altertumsverein. 1. Heft. 8. 100 S. mit Abbild. Dresden. In Comm. bei C. C. Meinhold & Söhne. Mk. 4. —.

Die Schätze der grossen Gemäldegalerien Englands, herausgegeben von Lord R. Gower. 2. Lief. Fol. 3 Bl. 3 Taf. Leipzig, Schulze. Mk. 3. 50.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen. Lief. 140—142: Halberstadt u. Magdeburg. Fol. u. 30 Tafeln. Leipzig, Seemann. Mk. 7. 20.

Kunsthistorische Bilderbogen. II. Supplement. 4. u. 5. Lieferung. Bogen 355—378. Ergänzungen zur Architektur, Plastik, Malerei und Kleinkunst der Renaissance und Barockzeit. 24 Tafeln. qu. 4. u. 1 Blatt Erläuterungen. Leipzig, Seemann. Mk. 2.—.

Illustrirter Katalog der ersten Internationalen Kunstausstellung. 8. 268 S. mit Illustrationen. Wien. In Comm. bei R. v. Waldheim.

Realencyklopädie der christlichen Altertümer, herausgegeben von F. C. Kraus. 7. Lief. 8. 677 S. mit Illustr. Freiburg i. Br., Herder. Mk. 1. 80.

Taschenbuch für das farbige Ornament zum Schul- und Privatgebrauch, zu künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeiten von J. Häuselmann u. R. Ringger. kl. qu. 4. 51 Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. Mk. 7. —.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-Arts. No. 11 u. 12.

Les deux Van Ostade. — Couronnement de l'arc de triomphe de l'étoile à Paris. — Louis Bouilhet, von A. Giraud. — Le congrès des architectes à l'école des beaux-arts de Paris. — Un curieux plagiat, von C. Brun. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von H. Jouin.

The Academy. No. 529 u. 530.

The Duke of Hamilton-sale. — Scandinavian Antiquities at South Kensington, von J. H. Middleton. — Archeological notes on the Terra d'Otranto, von F. Lenormant. — The shield of Achilles, von F. Barnabei. — Jewitt, The life and work of Jacob Thompson, von T. H. Caine. — M. Maville's visit to the ruins of Tanis, von A. B. Edwards. — Dr. Schliemanns excavations in the troad. — Italian jottings.

Revue des Arts décoratifs. No. 1.

Le Salon des arts décoratifs, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — L'exposition des oeuvres de Paul Baudry, von R. de Maillou. (Mit Abbild.) — Peinture sur porcelaine et sur faience, von E. Garnier. — La maison-modèle, von V. Champier. — Lettre d'Angleterre, von P. Villars. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

27. Juli



Nr. 39.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 40 erscheint am 10. August.

Zur Konkurrenz für einen öffentlichen Brunnen in Leipzig.

Die vom Rat der Stadt Leipzig ausgeschriebene Konkurrenz zur Gewinnung eines geeigneten Entwurfs für einen öffentlichen Brunnen, der den schönsten Platz der Stadt, den Augustusplatz, zu schmücken bestimmt ist, hat fast denselben Ausgang genommen wie die letzte Leipziger Konkurrenz, bei der es sich um die inzwischen in Angriff genommene neue Peterskirche handelte. Kein einziger der eingesandten Entwürfe hat die volle Billigung des Preisgerichts gefunden, und man erwartet nun von einer engern Konkurrenz das bei der allgemeinen anonymen Wettbewerbung vergeblich erhoffte Heil. Wir unsererseits möchten dabei der Hoffnung Ausdruck verleihen, daß diese engere „namentliche" Konkurrenz nicht wie der zur Ausführung bestimmte Entwurf der neuen Peterskirche allzusehr an das Parturiunt montes des Horaz erinnern möge.

Es soll nicht der Zweck dieser Zeilen sein, den Leser in die Räume der Universitätsaula zu versetzen und von Entwurf zu Entwurf zu schleppen, um ihn über hübsche und alberne Gedanken oder über die Gedankenlosigkeiten zu unterhalten, die dem Beschauer bei der Musterung dieser Erzeugnisse der in Gips arbeitenden Phantasie entgegentreten, vielmehr wollen sich dieselben nur auf wenige Betrachtungen beschränken, die sich dem unbefangenen Laien, der in verschiedener Herren Länder öffentliche Brunnen aus alter und neuer Zeit gesehen hat, mit einer gewissen Unwiderstehlichkeit aufdrängen, Betrachtungen, die auch ohne Anschauungsmaterial Beachtung und Verständnis zu erhoffen haben.

Der allgemeine Eindruck, den die Schaustellung der Entwürfe hervorbringt, ist kein ganz ungünstiger, nur will es uns scheinen, als ob sehr viele Bewerber das Epitheton ornans „monumental" als das Wesentliche und den Brunnen als die Nebensache aufgefaßt hätten, ein Fingerzeig, wie bedenklich es ist, bei Konkurrenzausschreiben Ausdrücke zu gebrauchen, die geeignet sind, den „denkenden" Künstler auf Abwege zu führen, ja vielleicht in den Zustand völliger Ratlosigkeit zu versetzen. Die meisten Entwürfe sind in der That „Monumente", an denen Wasserausflüsse, Wasserspeier, Wasserschalen &c. mit mehr oder weniger Geschick angebracht sind. Betrachtet man diese Monumente nach Maßgabe der Motive und des Formenwesens, um eine Gruppeneinteilung zu gewinnen, so wird man mit den in der landläufigen Ästhetik üblichen Kategorien des Idealismus und Naturalismus, oder des strengen, schönen und blühenden Stils nicht weit kommen. Eine gewisse Blüte zeigen nämlich mit wenigen Ausnahmen sämtliche Entwürfe, auch diejenigen, bei denen der architektonische Gedanke vorherrscht und der plastische einem mit dem Modellirholz vertrauteren Genossen zur bessern Sicherung des Erfolges übertragen wurde; nur hat diese Blüte in den meisten Fällen wenig bestrickendes, es fehlt ihr an dem, was die Kritiker von Beruf den poetischen Duft zu nennen pflegen.

Eher könnte man zu einer Übersicht über das Geleistete gelangen, wenn man die Darstellungen nach den Begriffen allegorisch, mythologisch, christlich-religiös, heraldisch und — zoologisch klassifizirte. Die rein zoologische Richtung, die sich bei dieser Konkurrenz zum erstenmale bemerklich gemacht haben dürfte, ist ein Zeichen der Zeit und hängt zweifelsohne mit der eifrigeren Pflege der Naturwissenschaften auf unseren öffentlichen Bildungsanstalten zusammen. Doch Scherz beiseite! Geben wir dem Witz die Ehre, mit welchem der Verfasser des in der Wüste nach Wasser schreienden Elefanten das ganze sogen. „anonyme" Konkurrenzwesen und speziell das Ausschreiben des Leipziger Rates hat geißeln wollen. Dieser Elefant, bei dem das Lysippische Motiv des aufgestützten Fußes eine überraschende Verwendung gefunden hat, ist nämlich nicht zoologisch, sondern allegorisch aufzufassen. Als der monumentalste aller vierfüßigen Erdenpilger entspricht er der an den Brunnen gestellten monumentalen Anforderung vortrefflich, und nicht minder entspricht die mit dursterweckender Wahrheit sich zu seinen Füßen ausbreitende Wüste den durch die Örtlichkeit gegebenen Verhältnissen, insofern der Augustusplatz eine nur mit Mühe durch Sprengwagen vor Ausschreitungen bewahrte sandige oder vielmehr staubige Ebene darstellt. Endlich versinnlicht das durstige Ungetüm sehr treffend den augenblicklichen Zustand der städtischen Wasserleitung, die nur an Sonn- und hohen Feiertagen dem Luxus Konzessionen zu machen und den sonst so stillnüchternen Schwanenteich mit einer anständigen Wassersäule zu berauschen imstande ist. Der Elefant mit dem erhobenen Rüssel und weit aufgerissenen Maule ist als „trockener" Brunnen gedacht. Fürwahr, der denkende Künstler ist noch eins so viel wert!

Das Preisgericht hat offenbar für den tiefen Sinn der zoologischen Allegorie kein Verständnis gehabt, sein Wohlwollen vielmehr zwei Entwürfen zugewandt, von denen der eine ebenfalls der allegorischen, der andere der mythologischen Gattung angehört. Dieses Wohlwollen scheint aber für den, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, nicht so ganz rückhaltslos aus aller Herzen gequollen zu sein. Wir empfangen, wenn wir an der Hand des Gutachtens die zur Begutachtung gekommene Auswahl mustern, den einigermaßen peinlichen Eindruck, als seien eigentlich nur ein oder zwei Entwürfe der Rede wert, und diese beiden Entwürfe, von denen der eine das verhängnisvolle Motto „Monumental" führt, der andere das verlockende Wort „Aphrodite" zum Schiboleth genommen hat, sind der eine wegen klassischer, der andere wegen moralischer Bedenken um den gebührenden Lohn gekommen. In der That sind diese beiden Entwürfe die einzigen, die lebendigeres Interesse erwecken, die in den Formen flüssig sind, wie das feuchte Element, dessen Lauf sie zügeln, lenken und leiten sollen, dem Ohre zum Behagen und dem Auge zum Wohlgefallen; beide sind einer noch nicht ermüdeten Phantasie entsprungen und zeigen keine Spur der von des Gedankens Blässe angekränkelten schöpferischen Thatkraft. Der von Eberlein in Berlin herrührende Entwurf „Monumental" läßt in der ziemlich großen Ausführung keinen Zweifel darüber, daß sein Urheber den Thon nicht nur zu kneten, sondern auch zu formen versteht, um den spröden Stoff mit reichem Leben zu erfüllen. Das Werk wirkte gegenüber der ganzen Schar der umherstehenden Genossen so gewaltig auf die schaulustige Menge, daß die vox populi sofort zu seinen Gunsten entschied. Der von Prof. Doberenz in Breslau herrührende Entwurf „Aphrodite" zeigt zwar weniger Geschick in der Modellirung der Gestalten, dafür aber ein sicheres Gefühl für die den Platzverhältnissen angemessene Entwickelung des Brunnenstocks und des Grundrisses. Die Stelle, auf welcher der Brunnen errichtet werden soll, ist nämlich nicht ein Kreuzungspunkt für zwei sich schneidende Straßen, auch nicht der Schneidepunkt der Diagonalen des ganzen Platzes, sie liegt vielmehr dem Museum wesentlich näher als dem das Gegenüber bildenden Theater. Dieser Umstand läßt die aus dem Kreise oder dem Quadrat entwickelte Grundform weit weniger günstig erscheinen als eine oblonge Grundform und eine auf dem langen Durchmesser der Elipse nach den Seiten ausladende Gestaltung des Brunnenstocks derart, daß die Komposition sich auf dem architektonischen Hintergrunde, den das Museum abgiebt, mit ihren Hauptlinien klar und fest absetzt.

Aber Nr. 1 war den Preisrichtern zu barock, zu sehr Louis XIV., um sich in die Nähe der von klassischer Langerweile berückten Museumsfassade wagen zu können, ganz abgesehen von der gegenüberliegenden Front des Theaters mit ihrer korinthischen Säulenhalle und von dem seitwärts sich hinziehenden, nach Schinkels Entwurf erbauten Augusteum. Und Nr. 2 mit der splitternackten tänzelnden Aphrodite, als krönender Figur, und mit den beiden sich in gar zu augenscheinlicher Wollust räkelnden, zwei Tritonen in ihren springbrünnlichen Funktionen beeinträchtigenden Nymphen würde an einem so öffentlichen Orte wie der Augustusplatz aufgestellt, auf die Sittenreinheit der Leipziger Bevölkerung einen höchst bedenklichen Schatten geworfen haben. So etwas läßt man sich hier nur in geschlossenen Räumen von Antwerpener Bürgers- oder von Rheintöchtern, allenfalls auch von Walküren gefallen. Das moralische Entsetzen über den Urheber dieser Nacktheiten hat auch bereits Ausdruck in unserer Lokalpresse gefunden. Wenn der plastische Makart die kluge Vorsicht gebraucht hätte, seinen Göttinnen wasserdichte Regenmäntel umzuhängen — wer weiß, ob er nicht

die Gunst, wenn nicht des Preisgerichts, so doch des vielköpfigen Wesens gewonnen haben würde, welches gemeinhin als Publikum bezeichnet wird.

Noch zwei andere Entwürfe, bei denen die Feuchtigkeit angemessene Berücksichtigung gefunden hat, behandelt das Gutachten mit einem gewissen Wohlwollen, um dann mit scharfer Wendung auf den Hammel zu kommen, dem es die Ehre des ersten Preises zugedacht. Der recht niedliche, mit hübschen Details durchsetzte Entwurf ist das Ergebnis einer Verbindung ad hoc zwischen dem Bildhauer Heinz Hoffmeister und dem Architekten H. Stöckhardt, beide in Berlin. Dies Ergebnis eines jener künstlerischen Kompagniegeschäfte, die man als auf dem Prinzip der Arbeitsteilung beruhend auch wohl als eine Signatura temporis betrachten darf, gemahnt, was die Gesamtanordnung anlangt, lebhaft an den Donnerschen Brunnen auf dem Neuen Markt in Wien. Der Brunnenstock ist mit seinem Schalenwerk, seinen Putten und Tritonen sehr niedlich und ansprechend, bringt es jedoch zu keiner großen Gesamtwirkung, zu keinem geschlossenen Spiel der Hauptlinien. Nicht minder gefällig sind die drei Flußgöttinen Elster, Pleiße und Parthe, die sich auf der Brüstung des Sammelbeckens niedergelassen haben. Dem Urteil des Preisgerichts können wir insofern beipflichten, als dieser Entwurf unter denjenigen, die für den Aufstellungsort, ihrem Formcharakter und ihrer Höhen- und Breiteentwickelung nach noch am geeignetsten erscheinen, der gelungenste ist. Nicht aber sind wir einverstanden mit der Erteilung des ersten Preises, nachdem man die oben erwähnten, bei weitem originelleren und phantasievolleren Entwürfe aus Gründen des guten Geschmacks und der strengen Moral zu den Toten geworfen. Der zweite Preis wäre hier wohl am richtigen Platze gewesen; der erste hätte dann für die engere Konkurrenz aufgespart werden können, zu der, wie verlautet, auch die beiden in erster Reihe belobten, aber nicht prämiirten Künstler eingeladen worden sind, ein Akt der Höflichkeit, der auf Zurückweisung von seiten der Begrüßten den besten Anspruch hat.

Statt dessen hat man den zweiten Preis einem Entwurfe zuerkannt, welcher aus einem dreiköpfigen Kompagniegeschäft hervorgegangen ist und den Erbauern unserer neuen Peterskirche, Hartel und Lipsius (ersterer Baumeister in Leipzig, letzterer Professor am Polytechnikum in Dresden), sein architektonisches Gerüst und einem jungen Dresdener Bildhauer aus der Hähnelschen Schule namens Behrens seinen bildlichen Schmuck verdankt. Da uns die Vorzüge, die diesen Entwurf vor einem Dutzend anderer Durchschnittsleistungen auszeichnen, durchaus nicht einleuchten wollten, so suchten wir Rat bei dem Gutachten. Danach bestehen diese Vorzüge „in dem monumentalen Charakter der einfachen Gesamtanlage und in der bewegten Komposition der wirkungsvoll profilirten Seitengruppen"; außerdem bemerkt das Gutachten — man weiß nicht ob im lobenden oder tadelnden Sinne — der Entwurf sei ziemlich flüchtig skizzirt und „daß die Proportionen, das Massige des Mittelbaues und insbesondere die Motivirung der krönenden Gruppe Bedenken erregt hätten". Aus dieser etwa auf die Censur Nr. 3 hinauslaufenden Be- oder Verurteilung zogen wir den Schluß, daß eigentlich wohl nur der Bildhauer den Preis verdient haben könne. Da diese Anerkennung nun aber nicht durch die Flüchtigkeit der Skizze allein motivirt sein konnte, so gaben wir uns die erdenklichste Mühe die Schönheiten der den Brunnenstock umschließenden Reliefs und der vier, die Ecken des in der Grundform wenig erfreulichen Hauptbeckens flankirenden Gruppen ausfindig zu machen, was aber bei der Flüchtigkeit der Behandlung, die entweder auf einen etwas späten Entschluß oder auf genialen Leichtsinn deutet, keine so bequeme Sache war. Der Gedanke, um dessen Verkörperung es sich handelte, war leicht herausgefunden durch das Motto des Entwurfs „Arion und die Wasserwelt". Auf der Höhe der Brunnensäule sieht man den göttlichen Sänger mit beiden Beinen auf einem Delphin knieen, also in einer Position, die zweifellos den Vorzug der Neuheit hat. Um die Brunnensäule schlingt sich ein in vollen Formen ausgearbeitetes Relief, dessen Gewurstel soviel erkennen läßt, daß es sich um allerhand wassersüchtige Fabelwesen männlichen und weiblichen Geschlechts handelt, die in einer Art von Schwimmübung mit Musikbegleitung begriffen sind. Die auf die Ecken des Unterbaues postirten Seepferde verraten sich hingegen auf den ersten Blick als sehr unmusikalisch gesinnte Bestien, welche vor den Tönen der Leier Reißaus nehmen und die auf ihren Rücken und an ihren Flanken voltigirenden, übrigens auch nicht mit Badeanzügen versehenen Meerestöchter trotz ihrer musikalischen Anlagen erbarmungslos zu entführen im Begriff sind. Um eines dieser anscheinend stark zum Barocken neigenden Seepferde schlingt sich die bekanntlich zur Sommerzeit sehr erwünschte Seeschlange, welche in ihrer Verachtung der Tonkunst sogar so weit geht, dem unglücklichen Arion ihren Gischt (der freilich nur aus chemisch geprüftem, völlig eisenfreiem Wasser bestehen wird) in den Nacken zu speien. Was mag der Jünger Apolls da oben auf dem Delphin nur singen, fragt man sich, daß die Wasserwelt von so viel Bosheit und Entsetzen ergriffen wird? Wir glauben uns zu der Annahme berechtigt, daß der denkende Künstler an das Loreleylied gedacht hat:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin —

Denn traurig ist der Ärmste, und er hat allen Grund dazu. Offenbar hat sich der Delphin zur Zeit der Flut auf der Höhe des Brunnenstockes festgefahren und sieht sich vergeblich nach der heilbringenden Welle um, die ihn wieder flott machen könnte. In weiser Berücksichtigung der Unzulänglichkeit der städtischen Wasserleitung haben nämlich die drei viribus unitis arbeitenden Künstler nur auf dünne fadenscheinige Wasserstrahlen Bedacht genommen, welche den leierschlagenden Arion den Mangel eines Regenschirms nicht allzu schwer empfinden lassen.

Nach dieser Analyse des künstlerischen Gedankens und seiner Ausführung hoffen wir wenigstens bei einem Teil der Leser dieses Blattes auf Zustimmung rechnen zu dürfen, wenn wir das Urteil des Preisgerichts als ein rätselhaftes bezeichnen. Derartige Rätsel sind freilich bei sogen. anonymen Konkurrenzen schon häufig dagewesen und werden ihr Sphinxgesicht auch in Zukunft der verwunderten Welt zeigen, so lange die Anonymität bei Wettbewerbungen zur Bedingung gemacht wird. Die Anonymität hat unseres Erachtens nur dann Wert, wenn sie streng respektirt und den Preisrichtern die Verpflichtung auferlegt wird, von dem übernommenen Amt zurückzutreten, sobald ihnen der Urheber auch nur eines Konkurrenzentwurfes bekannt ist. Konkurrenzen, bei denen mit offenem Visir gestritten wird und der Mißerfolg sich niemals unter der Maske der Namenlosigkeit verkriechen kann, halten wir für das einzig Richtige, mit der Einschränkung freilich, daß den Preisrichtern, wie den Zeugen vor Gericht, vor Ausübung ihres Amtes die Frage vorgelegt wird, ob sie mit irgend einem der Bewerber verwandt oder verschwägert sind oder in einem persönlichen Verhältnisse zu ihm stehen, welches die Unbefangenheit des Urteils von vornherein ausschließt.

E. A. S.

Die Konkurrenzentwürfe für das deutsche Reichstagsgebäude.

II.

Im großen und ganzen lassen sich die Einwürfe, welche sich gegen das Wallotsche Projekt erheben lassen und die auch von allen Seiten fast übereinstimmend erhoben worden sind, dahin zusammenfassen, daß es den Fassaden durchweg an monumentalem Charakter, an einer auf das Große gerichteten Auffassung fehlt, daß die Unmasse spielender Zierformen das Projekt auf das Niveau eines Werkes der Kleinkunst herabdrückt — man wird an einen Tafelaufsatz oder eine ähnliche Goldschmiedearbeit erinnert — und daß selbst der viereckige Aufbau über dem Sitzungssaale, die pièce de résistance dieses Entwurfes, mit seinen zwölf durchbrochenen Fenstern und der zierlichen Laterne darüber von diesem goldschmiedartigen Zuge nicht freizusprechen ist. Daß wirklich dieser Aufbau zu Gunsten Wallots sehr stark in die Wagschale gefallen ist, scheint auch aus Andeutungen hervorzugehen, welche wir im „Centralblatt für Bauverwaltung" finden, von dem man annehmen darf, daß es auch in seinem nicht-amtlichen Teile die Ansichten der Regierung, in diesem Falle die einiger Jurors widerspiegelt oder denselben doch nicht fremd gegenübersteht. In diesem Blatte wird der „herrliche Kuppelbau" besonders betont, „welcher das Ganze wirkungsvoll beherrscht und in seiner frischen Ursprünglichkeit geeignet ist, die Silhouette der Reichshauptstadt mit einer ganz eigenartigen Erscheinung zu bereichern". Aber selbst diesem Blatte ist der Übelstand nicht entgangen, daß der Kuppelbau „von der Hauptfront am Königsplatz etwas ungünstig zurückgeschoben" erscheint. Es werde „daher noch wirkungsvollerer Mittel bedürfen, als die Hauptfassade jetzt zeigt, um in derselben ein angemessenes Gegengewicht gegen jene Kuppel zu gewinnen". Noch ungünstiger, geradezu unschön präsentirt sich der Aufbau vom Brandenburger Thore aus. Dem von hier Kommenden wird er bis zum Ansatz der Kalotte von dem südöstlichen der vier Ecktürme verdeckt, welche sich übrigens nicht in halber, sondern, wie ich zur Berichtigung eines Irrtums in dem ersten Artikel hervorhebe, in ganzer Stockwerkshöhe aufbauen. Gegen den Grundriß läßt sich hauptsächlich einwenden, daß die große Halle, welche das Centrum des Gebäudes bildet, zugleich als Mittelpunkt des gesamten Verkehrs gedacht und daher von allen Seiten leicht zugänglich ist, vom Königsplatze aus mittelst einer doppelarmigen, schön komponirten Treppe. Da aber das Programm verlangt, daß die Halle zugleich als Festraum und als Sitzungssaal für größere Kommissionsberatungen verwendet werden soll, muß hier eine gründliche Umgestaltung des Grundrisses erfolgen, wenn die Programmbedingung erfüllt werden soll. Dann müssen zugleich die Garderoben eine andere Lage erhalten, da sie gegenwärtig zu beiden Seiten des Sitzungssaales so disponirt sind, daß die vom Königsplatz, also von der Hauptfassade aus, Eintretenden die Halle ganz durchschreiten müssen, um zu den Garderoben zu gelangen, und das dürfte doch bei festlichen Gelegenheiten eine sehr mißliche Einrichtung sein. Nach den neuesten Nachrichten, welche aus dem Schoße der Subkommission der Parlamentsbaukommission in die Öffentlichkeit gedrungen sind, soll sich die Umarbeitung vorzugsweise auf den Grundriß erstrecken, während die Fassaden und der Kuppelbau fast unverändert bleiben sollen. Nach erfolgter Umarbeitung wird das Plenum des Reichstages sich über die Ausführung des Entwurfes schlüssig zu machen haben

Da alle Parteien darin übereinstimmen, daß die Bauangelegenheit so schnell wie möglich zum Abschluß gebracht werden soll, kann der Beschluß des Reichstages nicht zweifelhaft sein. Es verlautet indessen, daß einflußreiche und mächtige Faktoren sich gegen den Wallotschen Entwurf ausgesprochen haben. Man hat das Gefühl, daß die Angelegenheit, welche früher in unerträgliche Länge gezogen wurde, jetzt im Gegensatz dazu überhastet wird. Eine der beiden Stimmen, welche gegen Wallot abgegeben worden sind, war übrigens die des Direktors Anton von Werner.

Den Übelstand, daß der Kuppelbau vom Königsplatz aus in ungünstiger Überschneidung und Verkürzung erscheint, teilt der Wallotsche Entwurf mit fast allen übrigen Konkurrenten, welche den Sitzungssaal in der Hauptaxe mehr nach Osten, an die Sommerstraße, verlegten. Kayser und von Großheim haben sich dadurch zu helfen gesucht, daß sie der den Sitzungssaal charakterisirenden, weitgespannten Hauptkuppel eine niedrigere, schlanker aufstrebende vorlegten, die sich hart am Königsplatz über der Halle erhebt. Sie ist derartig komponirt, daß sie den Eindruck der Hauptkuppel keineswegs abschwächt, sondern gewissermaßen auf denselben vorbereitend wirkt. Es fragt sich aber, ob die Künstler nicht durch die Anlage zweier Kuppeln gegen den Gedanken der Macht und Einheit des Reiches, welcher durch den Kuppelbau symbolisirt werden soll und der sich auch in ihrem eigenen Motto „Einheit" ausspricht, verstoßen haben. Die günstigste Lösung der Kuppelfrage haben jedenfalls diejenigen gefunden, welche die Kuppel über dem Mittelpunkte des Gebäudes angelegt haben, wobei freilich nicht in allen Entwürfen dieser Art der Sitzungssaal seine Stelle unter der Kuppel erhalten hat. Zu dieser letztern Kategorie gehört der Entwurf von Friedrich Thiersch, der trotz seiner Auszeichnung mit dem ersten Preise nicht zur Ausführung bestimmt worden ist. Welche Gründe dafür maßgebend gewesen sind, ist leider nicht bekannt geworden. Man scheint sich überhaupt nicht darauf einlassen zu wollen, ein motivirtes Gutachten abzugeben. Als das Verlangen nach demselben in den Kreisen der Architekten immer dringender wurde, hat eine offiziöse Stimme in der Presse darauf geantwortet: es würde die Arbeit mehrerer Jahre erfordern und dicke Bände würden gefüllt werden, wenn die Jury, d. h. doch immer nur der fachmännische Teil derselben, ein motivirtes Gutachten über die Annahme und Ablehnung der verschiedenen Entwürfe abgeben sollte. Auch wäre es bei größeren Konkurrenzen gegen den Usus, ein solches Gutachten zu veröffentlichen. Alle diese Gründe sind hinfällig. Wenn die Jury nur acht Tage zu ihren Vorprüfungen, Beratungen und Entscheidungen gebraucht hat, kann es unmöglich die Arbeit mehrerer Jahre erfordern, um das zu Papier zu bringen, was in diesen acht Tagen verhandelt und debattirt worden ist. Es wird auch niemand motivirte Gutachten über alle 189 Entwürfe verlangen, sondern nur über die zehn prämiirten und die zehn angekauften. Man würde sich schließlich auch damit begnügen, wenn wenigstens die allgemeinen Grundsätze veröffentlicht würden, welche bei der Auswahl der Entwürfe maßgebend gewesen sind. Dadurch würde manches Rätsel gelöst, manches Mißverständnis aufgeklärt wurden, welches vielleicht zu abfälligen Kritiken Anlaß geben kann oder bereits gegeben hat. Was endlich den Hinweis auf den Usus betrifft, so ist dieser durchaus nicht so allgemein. Das Komité für das Zwinglidenkmal in Zürich zum Beispiel hat erst vor kurzem bekannt gemacht, daß es sämtlichen Konkurrenten das „motivirte Urteil des Preisgerichts" übersenden wird.

Es scheint, daß der Entwurf von Thiersch deshalb nicht zur Ausführung empfohlen worden ist, weil er nicht eine so große Stimmenzahl auf sich vereinigt hat wie der Wallotsche. Die Einwendungen, welche man gegen denselben erheben kann, richten sich zumeist gegen den Grundriß, während die Fassaden und der Ausbau den Entwurf Wallots mit Rücksicht auf monumentale Wirkung weit in den Schatten stellen. Da dieses Gefühl durchaus kein subjektives ist, sondern ganz allgemein sowohl in der Presse als in den Kreisen der Architekten und des großen Publikums zum Ausdruck gekommen ist, wird die Veröffentlichung motivirter Gutachten geradezu zur Notwendigkeit. In dem Projekte von Thiersch walten Phantasie, Genialität und eine gewissermaßen poetische Schöpferkraft, während der Entwurf Wallots mehr als das Produkt nüchterner Berechnung erscheint. Über einer Halle, welche den Mittelpunkt der Bauanlage bildet, erhebt sich auf viereckigem Unterbau eine runde, freistehende Säulenstellung mit einer von Statuen gekrönten Galerie, über welcher eine halbrunde, von der Kaiserkrone übergipfelte Kuppel bis zu einer Höhe von achtzig Metern emporsteigt. Freilich — die Kuppel mit ihrer Säulenstellung und der diese krönenden Galerie erinnert nicht blos an die beiden Türme auf dem Berliner Gensdarmenmarkt und die Nikolaikirche in Potsdam, sondern giebt den Ausbau derselben bis ins Detail wieder. Aber man kann heutzutage schon zufrieden sein, wenn ein guter Gedanke noch einmal wirksam verwertet wird. Leider hat sich Thiersch selbst dadurch um einen guten Teil dieser Wirkung gebracht, daß er an den vier Ecken des Unterbaues achteckige Türme mit achtseitigen Kuppeldächern aufsteigen läßt. Auf den vier Ecken des Gebäudes erheben sich noch vierseitige Kuppeldächer in französirender Form. Freiherr von Ferstel, dessen Entwurf wegen Überschreitung der Baufläche um einige Meter von der Konkurrenz

um die Preise ausgeschlossen, aber zum Ankaufe vorgeschlagen ist, hat mit seiner ähnlich komponirten Kuppel eine ungleich schönere und großartigere Wirkung erzielt als Thiersch, indem er dieselbe auf dem hohen Unterbau, mit welchem sie auch viel besser organisch verbunden ist, isolirt und ihre Höhentendenz durch eine Laterne verstärkt hat. Sein Entwurf, der nicht mit Unrecht das stolze Motto „Bramante" trägt, zeigt in allen Theilen einen ausgeprägt monumentalen Charakter. Die mittlere Vorhalle an der Königsplatzfassade, welche in den Grundzügen der des Pantheon nachgebildet ist, wird durch zwei hohe Türme markirt. An der Fassade nach der Sommerstraße entspricht diesem Ausbau eine kleine Kuppel. An der Ost- und Westseite ist der Mittelkörper von einem eckigen Aufbau überhöht, während die Ecken von Giebeldächern abgeschlossen werden, deren Seitenansicht nach dem Königsplatze, also der Hauptfront zu, freilich eine ungünstige ist. Trotz dieses offenbaren Mangels ist die Fassade immer noch imposanter als diejenige, welche Thiersch dem Königsplatze zugekehrt hat. Der letztere hat ebensowenig wie Wallot für eine reich ausgebildete Portalanlage gesorgt. Im Mittelrisalit, welches nicht weiter als die Eckrisalite hervortritt, sind zu ebener Erde drei rundbogige, durch nichts, nicht einmal durch ein paar Stufen ausgezeichnete Eingänge angebracht. Über denselben zieht sich wenigstens eine aus acht Säulenpaaren und zwei einzelnen Säulen bestehende Architektur hin, welcher vor den Eckrisaliten eine ähnliche, ebenfalls durch zwei Geschosse gehende Säulenstellung entspricht. Das gequaderte Erdgeschoß, welches dieser Säulenarchitektur als Sockel dient, öffnet sich durch schlichte, viereckige Fenster, das folgende Hauptstockwerk durch Fenster, die abwechselnd von spitzen und flachbogigen Giebeln überhöht sind, und das zweite niedrigere Stockwerk wieder durch einfache viereckige Fenster. Über dem Mittelrisalit wächst noch ein Ausbau empor, der an den Ecken mit plastischen Gruppen geschmückt ist. Für den Grundriß dieses Entwurfes ist es charakteristisch, daß die Haupträume nicht in der Mittelaxe vom Königsplatz nach dem Brandenburger Thor, die fast durchweg von den Konkurrirenden als Hauptaxe angenommen worden ist, sondern in der Längenaxe vom Brandenburger Thor nach dem Alsenplatz liegen. Vom Brandenburger Thor aus gelangt man zunächst durch den Hauptgeschäftseingang in das sehr geräumige Haupttreppenhaus und von da in die große, von der Kuppel überdachte Halle. Bei ihrer kolossalen Höhe — in der Durchschnittszeichnung vermißt man sogar die Angabe, ob sie gegen die offene Säulenstellung durch ein Glasdach abgeschlossen ist — wird sie ebensowenig wie die Wallotsche zu Festlichkeiten oder gar zu großen Kommissionssitzungen zu benutzen sein, da es schwer halten wird, einen so gewaltigen Raum zu erwärmen. Außerdem finden wir hier einen noch größeren Übelstand als bei Wallot, da die Garderoben sogar hinter dem an die Halle anstoßenden, oblongen Sitzungssaale untergebracht worden sind. In der Axe vom Königsplatze nach der Sommerstraße liegen die Erholungs- und die nicht zu Geschäftzwecken dienenden Räume, als Restauration, Lese- und Schreibsäle.

Obwohl nach der einmal gefällten Entscheidung die mit zweiten und dritten Preisen gekrönten Entwürfe nur einen akademischen Wert haben, wollen wir denselben dennoch einen dritten Artikel widmen, da einige derselben den ersten Preisen nicht nur ebenbürtig sind, sondern sie sogar in einzelnen Punkten überragen.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

* **Von Baedekers „Süddeutschland und Österreich"** erschien soeben die 19. Auflage, wiederum vielfach vermehrt und namentlich in denjenigen Gebieten bereichert, welche für unsere Leser ein besonderes Interesse haben, nämlich in der Beschreibung der großen Städte und ihrer Kunstschätze. Zur Einführung in dieselben dient ein orientirender kunstgeschichtlicher Aufsatz von Prof. Anton Springer, in welchem die Denkmäler der alten reichen Kulturgebiete des deutschen Südens und der deutschen Ostmark zu gedrängter Übersicht lichtvoll aneinander gereiht erscheinen. Das längst bewährte Buch wird sich gewiß auch dadurch wieder viele neue Freunde erwerben.

* **Der Kupferstecher Johann Lindner in München** hat eine neue Porträtradirung Richard Wagners angefertigt, welche mit Rücksicht auf die bevorstehenden Parsifalaufführungen in Bayreuth besonders zeitgemäß erscheint. Sie giebt ein ungemein charakteristisches Bild des Dichterkomponisten und darf in Auffassung und flotter Behandlung zu den besten Leistungen des anerkannt tüchtigen Porträtstechers gezählt werden. Der Dargestellte erscheint sitzend nach links gewendet, den Blick begeistert emporgerichtet; den Kopf bedeckt das bekannte Sammetbarett. Die Stichgröße beträgt 15,5×11,5 cm. Außer dieser kleineren Radirung soll demnächst von demselben Künstler ein größeres Wagnerporträt in gleicher Auffassung und Behandlung von 26×19 cm Bildgröße erscheinen. Beide Blätter verlegt der Stecher selbst.

Nekrologe.

Rudolf von Normann, ein in früheren Jahren viel genannter Landschaftsmaler, ist in Dessau am 18. Juni nach längerem Leiden gestorben. Den 2. Mai 1806 zu Stettin geboren, kam er mit seiner Mutter und deren zweitem Gatten, dem General von Borke, nach Düsseldorf, wo er die Zeichenschule besuchte und viel nach der Natur zeichnete. Er widmete sich zwar zunächst der militärischen Laufbahn und wurde 1827 Offizier in dem Garde-Grenadierregiment Kaiser Franz. Doch zeichnete und malte er fortwährend, nahm drei Jahre Urlaub, um in Düsseldorf Kunststudien zu machen, und 1834 seinen Abschied. Nun bildete er sich in der dortigen Akademie unter J. W. Schirmer ganz zum Landschaftsmaler aus, bis er 1842 sein eigenes Atelier bezog. Häufige Studienreisen nach der Mosel und hauptsächlich nach der Schweiz und nach Tirol förderten seine Begabung, die Natur, namentlich die Gebirgswelt, getreu und anziehend wiederzugeben, so daß seine Bilder stets vermehrten Beifall fanden. Wir nennen darunter: „Trarbach an der Mosel" (1834), „Am Loreleyfelsen" (1835), und von seinen vielen Schweizeransichten

„Straße in Brunnen" (bei Prinz Albrecht von Preußen), „Die Jungfrau", „Schweizerdorf" (bei der Königin von Hannover), sowie „Partenkirchen in Oberbayern" (1849) u. a. Später hat er nur noch wenig gemalt und fast nur Porträtzeichnungen für seine näheren Freunde gemacht. Doch lieferte er auch vier Radirungen und eine Lithographie. Bei den Künstlerfesten in Düsseldorf und bei den Festlichkeiten des Prinzen Friedrich von Preußen und des Fürsten Karl Anton zu Hohenzollern, die nacheinander dort residirten, hatte Normann mit Vorliebe die Veranstaltungen lebender Bilder, dramatischer Aufführungen und Spiele mit großem Geschick geleitet, und so folgte er gern 1865 der Berufung zum Intendanten des herzoglichen Hoftheaters nach Dessau, was er bis an sein Ende blieb. Nebenbei aber wirkte er vorteilhaft auf alle Kunstverhältnisse Dessaus ein. Der bedeutende Umbau des herzoglichen Schlosses und die Einrichtung der sogen. altdeutschen Kammern wurde nach seinen Entwürfen ausgeführt; ebenso lieferte er die Pläne zu dem 1873 dort errichteten Kriegerdenkmal. Normann, der auch zum königl. preußischen Kammerherrn ernannt wurde, war ein vielseitig begabter, fein gebildeter Mann, der in allen Kreisen in hoher Achtung stand. **Moritz Blanckarts.**

⁂ **Der belgische Bildhauer Eugène Simonis** ist am 11. Juli in Brüssel gestorben. Er wurde 1810 in Lüttich geboren und hat sich besonders durch das bronzene Reiterstandbild Gottfrieds von Bouillon auf der Place royale in Brüssel bekannt gemacht. Im Jahre 1863 wurde er zum Direktor der Brüsseler Akademie ernannt.

Kunsthistorisches.

⁂ **Über die neuesten Ausgrabungen in Pompeji** wird der „Weserzeitung" geschrieben: Dieselben fanden in dem neunten Stadtviertel statt, welches sich allmählich als der reichste, von den wohlhabenden Klassen bewohnte Teil Pompeji's herausstellt. Die aufgefundenen Gegenstände, welche in wertvollen Schmucksachen, in ungewöhnlich schönen Wandgemälden, in einem prachtvollen Springbrunnen und einigen großen Bauten bestehen, weisen darauf hin, daß man es mit den Wohnungen von Patriziern zu thun hat. Leider gerieten die Ausgrabungen aber im Anfange dieses Jahres ins Stocken bei der sogenannten Villa dell'Acquila, einer Privatbesitzung, welche sich jetzt über dem Boden der früheren Stadt erhebt. Ob dieselbe demolirt werden kann oder nicht, darüber schweben Unterhandlungen, welche allerlei Schwierigkeiten begegnen. Inzwischen haben die Arbeiter die Richtung nach Torre dell' Annunziata zu eingeschlagen und zwar auf dem noch bedeckten Teile des achten Stadtviertels. An Kunstgegenständen war die Ernte sehr spärlich, ja eigentlich null; Malereien waren gar nicht vorhanden; die entdeckten Häuser bestanden meistens nur aus einem oder zwei elenden Zimmern zu ebener Erde, deren Mauerwerk offenbar aus zwei verschiedenen Epochen stammt. Es wird angenommen, daß man es hier mit einigen nach dem ersten Erdbeben von 63 nach Christo zerstörten und dann wieder aufgebauten Straßen zu thun hat, welche dann der großen Zerstörung von 79 n. Chr. zum zweitenmale zum Opfer fielen. Das Hauptergebnis der Ausgrabungen an dieser Stelle war ein Bäckerladen mit einem großen Backofen, wie man deren in dem übrigen Pompeji bereits mehrfach vorfand. Hinter dem Bäckerladen wurde ein anderer Raum mit zwei Kinderskeletten entdeckt, von denen jedoch kein Gipsabdruck genommen werden konnte, weil sie sofort zu Staub auseinander fielen. Aus den Gerätschaften, welche sich in den Ruinen vorfanden, schließt man, daß sich in denselben die Mühle befand, welche von den Kindern getrieben wurde. Die Kinderskelette sind die ersten, welche man in Pompeji fand. — Ein zweiter Laden wurde in derselben Gegend entdeckt, mit prächtigen, in Pompeji gearbeiteten Terrakotten von dunkelroter Farbe und mit den zierlichsten Arabesken geschmückt. Die große Anzahl der gefundenen Terrakotten — dieselben betragen nicht weniger als 80 — lassen die Vermutung, daß man es hier mit einem Töpferladen zu thun habe, um so mehr zu, als sie alle dieselbe tassenartige Form, allerdings in verschiedenen Größen, dieselben Farben, kurz dieselbe Arbeit aufweisen. Höchst wichtig ist der in demselben Raume gemachte Fund eines Korbes mit Kohlen. Die Ansicht, daß die Römer nur Holz als Brennmaterial kannten, wird dadurch umgestoßen. In der noch nicht nummerirten, in dem achten Viertel blosgelegten Straße stieß man auf eine Aschen- und Lavaschicht von 4,5 m Dicke. Merkwürdigerweise entdeckte man aber schon bei einem halben Meter Tiefe zwei Leichen, eine Frau und einen Knaben, welche sich wahrscheinlich aus dem Fenster gestürzt hatten, um sich zu retten. Die Frau lag neben dem zehnjährigen Kinde, dessen Hand sie ergriffen hatte. Die kümmerlichen Formen des Knaben lassen die Annahme zu, daß derselbe im Augenblick der Katastrophe krank im Bette lag, und daß die neben ihm zu Grunde gegangene Frau versucht hatte, ihn durch den Sprung aus dem Fenster zu retten. Die Gipsformirung der weiblichen Leiche mißlang; sie zerfiel bei der Berührung sofort zu Staub. Dagegen rettete man ihre Schmucksachen, zwei goldene Armbänder und zwei goldene Ringe. Der eine der letzteren faßt einen Smaragd mit einem darauf eingeschnittenen Füllhorn, der zweite einen Amethyst mit einem sitzenden Merkur. Der Leichnam des Knaben konnte vollständig abgegossen und in das Museum in Pompeji gebracht werden. Es fehlen demselben die rechte Hand und das linke Bein.

Konkurrenzen.

Konkurrenzausschreiben des bayerischen Kunstgewerbevereins. Um der allgemeinen Einführung des elektrischen Lichtes wie überhaupt der bedeutenden elektro-technischen Errungenschaften der jüngst verflossenen Jahre auch in Süddeutschland Bahn zu brechen, wird vom 16. September bis 15. Oktober 1882 im königlichen Glaspalaste zu München eine internationale elektro-technische Ausstellung stattfinden, welche nach dem heutigen Stande der Vorarbeiten eine in jeder Hinsicht großartige zu werden verspricht. Der bayerische Kunstgewerbeverein in München hat diese günstige Gelegenheit benutzt, um zur Gewinnung mustergültiger Ausführungen, Modellskizzen oder Entwürfe von Lichtträgern für elektrisches Licht ein Preisausschreiben an alle Künstler, Kunstindustriellen und Kunsthandwerker zu erlassen. Ausführungen wie Entwürfe sind spätestens bis 10. September an den bayerischen Kunstgewerbeverein in München einzusenden. Ehrenpreise in einem Gesamtbetrage von 1200 Mark gelangen zur Verteilung. Sämtliche Einsendungen werden vom 15. Sept. bis 16. Oktober, also während der Dauer der elektrotechnischen Versuche, im königlichen Glaspalaste zu München öffentlich ausgestellt. (Köln. Zeitung.)

F. — **Vom Preußischen Handelsministerium** ist auch für das laufende Jahr zur Veranstaltung der seit 1877 von dem Kunstgewerbemuseum in Gemeinschaft mit der permanenten Bau-Ausstellung zu Berlin regelmäßig wiederholten kunstgewerblichen Konkurrenz für eine Reihe von zwölf Ehrenpreisen ein Gesamtbetrag von 4100 Mk. bewilligt worden. Das ausführliche Programm der Konkurrenz, das die Kunsthandwerker und Industriellen Preußens zur Beteiligung an dieser Preisbewerbung einladet und nebst den erforderlichen Anmeldeformularen vom Büreau des Kunstgewerbemuseums unentgeltlich zu beziehen ist, fordert diesmal in seinen sechs Aufgaben ein Pianinogehäuse, das in künstlerischer Durchbildung mit Einlagen, Malerei oder Schnitzwerk zu dekoriren ist, einen Tafelaufsatz in farbig glasirter Thonware, eine mit mäßiger Verwendung von Zierformen in Silber ausgeführte Abendmahlskanne für protestantischen Gottesdienst, ein Paar Altarleuchter in vergoldeter Bronze, ein Gehäuse für eine Stutzuhr in Marmor mit Metallmontirung und einen sich auf 5 m freitragenden Baldachin aus hölzernem Zeltgerüst mit Stoffbekleidung, wie er bei festlichen Gelegenheiten vor Hausportalen angebracht zu werden pflegt. Für die beiden besten Lösungen jeder dieser Aufgaben sind zu Ehrenpreisen Beträge von 1000, 500, 600, 500, 700 und 800 Mk. ausgesetzt, deren Verteilung im einzelnen dem Ermessen der Beurteilungskommission überlassen bleibt. Von diesem neuen, übrigens auch anderweit schon acceptirten Verfahren abgesehen, das die sonst von vornherein fixirte Höhe der einzelnen Preise beseitigt, um dafür in deren Abstufung ein bestimmteres Urteil über den relativen Wert der zu prämiirenden Arbeiten zu ermöglichen, sind die Konkurrenzbedingungen im wesentlichen die von früher her bekannten: die Anmeldung

der konkurrirenden Arbeiten hat bis zum 15. Oktober d. J. bei dem Kunstgewerbemuseum, die Einlieferung bis zum 29. November bei der permanenten Bau-Ausstellung zu erfolgen. Die öffentliche Ausstellung findet zunächst in letzterer vom 1.—27. Dezember und hierauf im Museum vom 28. Dez. bis 31. Januar statt.

*** **Das Konkurrenzausschreiben für ein Museum in Braunschweig** ist nunmehr endlich ergangen. Das ausführliche Programm ist aus der herzoglichen Geheimkanzlei zu beziehen, bei welcher auch die Entwürfe bis zum 20. September einzuliefern sind. Die Kosten dürfen den Betrag von 700000 Mark nicht übersteigen. Es sind drei Preise von 5000, 3000 und 2000 Mk. ausgesetzt. Allgemein getadelt wird die Bestimmung des Programms, nach welcher die Preise nur an im Herzogtum Braunschweig wohnhafte Architekten und an braunschweigische Staatsangehörige, die sich im Auslande vorübergehend aufhalten, verteilt werden dürfen.

Rgt. **Die Kathedrale von Burgos** in Spanien, bekanntermaßen eines der großartigsten und prächtigsten Bauwerke der Erde, wird gegenwärtig restaurirt und mit neuen Glasgemälden versehen. Zu diesem Zwecke fand eine Konkurrenz der hervorragendsten Glasmalanstalten Europa's statt, über deren eingesendete Probearbeiten eine eigens ernannte Kommission aus Mitgliedern der königl. Akademie der Künste in Madrid zu entscheiden hatte. Diese Kommission erkannte unter all den zahlreichen Probearbeiten die der königl. Hofglasmalerei von Fr. X. Zettler in München als die weitaus vorzüglichste und schönste, und infolgedessen wurde denn auch die genannte Anstalt mit der Herstellung des Hauptwerkes, des größten Fensters der Kathedrale, der „Himmelfahrt Mariä“, betraut.

Sn. **Die Friedrich Eggers-Stiftung in Berlin** hat wiederum über 600 Mark zu einem Stipendium zu verfügen und fordert zur Bewerbung nach Maßgabe ihres Statuts auf. (Vgl. die Anzeige in dieser Nummer.) Das Stipendium für das Jahr 1882/83 hat sie dem stud. arch. Ernst Marx aus Elberfeld verliehen, und zwar mit Rücksicht auf sein preisgekröntes Projekt zu einem Kriegerdenkmal für Mainz, mit dessen Ausführung er betraut wurde.

*** **Bei der Prämiirung der Entwürfe für das Reichstagsgebäude** standen nach einer Mitteilung des „Leipziger Tageblatts“ sechzehn zur engsten Konkurrenz. Die Autoren der davon nicht prämiirten sechs Entwürfe sind Hartel & Lipsius, Leipzig; Frentzen, Aachen; Bohnstedt, Gotha; Speer & Schmieden, Berlin; Hauschild, Dresden; Gieseberg & Stöckhardt, Berlin. Nur der Entwurf von Speer & Schmieden wurde angekauft.

Personalnachrichten.

*** **Zum Präsidenten der Berliner Kunstakademie** ist Professor Karl Becker, zum Vicepräsidenten Baurat Ende gewählt worden. In den Senat wurden gewählt die Maler Professoren Otto Knille und Oskar Begas, Bildhauer Erdmann Encke und Baurat Raschdorff.

Georg Treu, bisher Direktorialassistent des Berliner Museums, wurde an Stelle Hettners zum Direktor der Antikensammlung und des Museums der Gipsabgüsse in Dresden ernannt.

Professor Karl Woermann in Düsseldorf ist nach Dresden berufen, um an Stelle von Julius Hübner als Direktor der königlichen Gemäldegalerie zu treten und zugleich den durch Gruners Tod erledigten Posten an dem k. Kupferstichkabinet zu übernehmen. Woermann wird am 1. Oktober die beiden Ämter antreten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Die letzten Wochen brachten uns zwei hervorragende Arbeiten Phil. Röths. Das Motiv des einen konnte kaum einfacher gedacht werden, aber gerade in der Behandlung solcher Motive liegt die Stärke Röths. Eine Baumgruppe, ein paar Hütten hinter Gebüsch, ein Blick in die Ebene und ein mehr oder minder bewölkter Himmel: aus diesen Elementen schafft er Werke, die jedes für das Schöne empfängliche Menschenherz erfreuen. Da ist keine Spur von Haschen nach Effekten, wohl aber begegnet man in seinen tief empfundenen Bildern, die mit dem Herzen gemalt sind und darum auch zum Herzen sprechen, allzeit der gewissenhaftesten Zeichnung und liebevollsten, dabei immer freien Behandlung. Von Röths neuesten Bildern zeigt eines eine von Wald begrenzte Ebene; rechts im Mittelgrunde sieht man ein paar Gehöfte; auf der ins Land hineinführenden Straße treibt ein Schäfer seine Herde. Die Stimmung ist ernst, ohne schwermütig zu sein, der Himmel ein bedeckter. Noch bedeutender ist das zweite Bild, des Künstlers größte und, wie uns scheint, bisher wertvollste Arbeit. Im Vorgrund ein kleiner Teich, an dem prächtige Eichen ein paar Rindern Schatten spenden. Im sonnigen Mittelgrunde zierliche Eschen und weiterhin ein schmuckes Dorf. Wahren Genuß bereiteten uns eine Anzahl moderne italienische Bilder von Andreotti, Beda, Barison, Orfei u. a. aus einer Düsseldorfer Privatsammlung, welche ganz dazu angethan sind, das Urteil derer, welche vom Verfalle der italienischen Malerei sprechen, Lügen zu strafen. Von Frau Biedermann-Arendts sah man ein hübsches Pferdebild, von dem jüngst verstorbenen Mecklenburg eine seiner duftigen Mondnächte in Venedig, von Lud. Meixner eine farbenprächtige Partie vom dortigen Lido, von Splittgerber eine tief poetische Thallandschaft mit dem letzten Sonnenstrahl auf den buschbewachsenen Höhen und von Gugel ein sehr tüchtiges Porträt des königl. Oberstallmeisters Grafen Holnstein. — Baumgartner führt uns während einer Tanzmusik in einem Gebirgsdorf in das sogen. Honorationen-Stübel des Wirtshauses. Es ist von einer sommerfrischelnden Familie aus der Stadt und dem Herrn Pfarrer besetzt. Eine der hübschen jungen Damen wird eben von einem schmucken „Buben“ zum Tanz aufgefordert, weiß aber nicht, ob die Etikette es erlaubt, der Aufforderung stattzugeben. An Lust dazu scheint es ihr nicht zu fehlen, während die gestrenge Frau Mama ihren Gemahl zur Intervention veranlassen möchte; der aber ist nicht dazu geneigt. Luitp. Faustner ist es trefflich gelungen, in einem großen Bilde das „Herannahen eines Gewitters im Kaiserthale“ darzustellen, und Mali brachte eines seiner prächtigen Tierbilder, einen „Dorfweiher mit Kühen“. Von K. Haider sahen wir eine junge „Schwäbin“, mit denkbarster Sorgfalt, aber auch mit voller Freiheit durchgebildet, eine Arbeit, die erfreulichen Fortschritt bekundet. Cantons Campagna erinnert uns mit den schön gezogenen Berglinien, den malerischen Gruppen von Landleuten und der staubaufwirbelnden Rinderherde an die Tage zurück, in denen Bürkel, P. v. Heß u. a. die volle Gunst des Publikums besaßen. Ortlieb brachte ein lustiges Bild: „Entdeckte Liebesbriefe in der Feiertagsschule“. Die einzige handelnde Person ist der Herr Pfarrer, der leidenden sind es vier, nämlich drei hübsche Schülerinnen, bei denen oder von deren Hand man Liebesbriefe entdeckt hat, und der arme Teufel von Schullehrer, dessen Schultern natürlich solche Unzukömmlichkeiten werden aufgebürdet werden. Der geistliche Herr hat eine tüchtige Strafpredigt losgelassen, unter deren Wucht wenigstens eine der hübschen Sünderinnen zusammenknickt, während sich auf den Gesichtern ihrer Schulkameradinnen hier Teilnahme, dort Schadenfreude oder auch Mutwille ausspricht. — Weiser, allezeit originell in der Wahl seiner Stoffe, führt uns in einer figurenreichen Komposition, die zugleich ein reizendes Farbenbouquet bildet, den Sturm auf die „Jungfernburg“ und deren Kapitulation vor. Rings um Graben und Mauern der altertümlichen Burg, die von jungen Damen im Kostüme der Rubensperiode besetzt gehalten wird, wogt ein lustiger Krieg, in welchem einzelne Blumen, Blumensträuße und ganze Körbe voll Blumen als Geschosse hin- und herfliegen. Im Vorgrunde tafeln Damen und Kavaliere (Kriegsgefangene und ihre Sieger) an langen Tafeln, und nebenan fidelt und bläst eine Musikbande lustig drauf los. Junge und ältere Männer haben Leitern an die Mauern gelegt, werden aber überall zurückgeworfen. Gleichwohl hat sich die Veste bereits ergeben, und es erscheint deren Kommandantin unter dem Thor, vom Befehlshaber der Belagerer ehrerbietigst empfangen. Ungemein glücklich ist die koloristische Harmonie der Landschaft mit dem figürlichen und architektonischen Teile des Bildes.

B. **Düsseldorf.** In der Kunsthalle waren kürzlich die fünf großen Kartons zu den Chorfenstern der neuen evangelischen Johanneskirche ausgestellt, die E. Hartmann infolge

seines Sieges bei der Konkurrenz auszuführen hatte. Sie zeigen in der Mitte den auferstehenden Heiland und in den vier Seitenbildern je zwei Evangelisten und einen der großen Propheten. In den oberen Teilen vermitteln schwebende Engel und passende Ornamentik die Verbindung. — In der geschmackvoll neu eingerichteten permanenten Kunstausstellung von Ed. Schulte waren letzthin auch mehrere sehr interessante Werke zu sehen, wie die Mondscheinlandschaft „Niederländischer Hafen" von Andreas Achenbach, zwei Genrebilder: „Botaniker" und „Elsässerin" von Vautier, und schon früher ein großes Historienbild von Fritz Röber, welches Kaiser Heinrich IV. darstellt, wie er, auf zwei geistliche Würdenträger gestützt, einem Schiffe zuschreitet, in welchem ihn die treuen Bürger Kölns über den Rhein führen wollen, um ihn vor den Truppen seines Sohnes in ihrer Reichsstadt zu schützen. Dasselbe war im Auftrag eines Düsseldorfer Kunstfreundes gemalt und gab dem jungen Künstler Gelegenheit, seine schönen Begabung an einem bedeutsamen Vorwurf zu erproben. — In der Ausstellung von Bismeyer und Kraus fesselte ein großes Bild von Prof. A. Leu, welches ein Motiv vom Hintersee in Oberbayern mit bekannter Meisterschaft vorführte, neben anderen Werken einheimischer und fremder Künstler zumeist die Aufmerksamkeit.

B. **Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen,** die in der neuen Kunsthalle zu Düsseldorf stattfand, enthielt 245 Ölgemälde, 5 Aquarelle, 4 Kupferstiche, 9 Zeichnungen und 10 plastische Werke; davon wurden angekauft für die Verlosung 37 Ölbilder im Wert von 37 680 Mk., worunter ein Historienbild von Otto Mengelberg, „Ecce homo", Genrebilder von Hiddemann, A. Siegert, Schütz, Otto Rethel, C. Schlesinger, Volkers, C. Mücke, Plathner, Beinke, Paul Preyer, Bachmann, ein Architekturbild von A. Seel und Landschaften von Flamm, Burnier, Bernuth, Deiters, Irmer, Fahrbach, Schweich, J. Willroider u. a. An Kunstfreunde wurden fünf Gemälde verkauft: Landschaften von A. Keßler und Böhmer, ein Genrebild von Schmiechen und zwei Stillleben.

Z. **Kassel.** Erst vor kurzem berichteten wir über eine Anzahl vortrefflicher Bildnisse, welche im Atelier von Kolitz, dem Direktor unserer Akademie, ausgestellt waren. Das genannte Atelier bildet augenblicklich wiederum den Anziehungspunkt für unser kunstliebendes Publikum, dem daselbst Gelegenheit geboten ist, ein weibliches Bildnis, die neueste Arbeit des Künstlers, zu bewundern. Es ist das Porträt einer der hiesigen Aristokratie angehörenden Dame. In ganzer Figur ausgeführt, zeigt dasselbe alle die Vorzüge der Malweise, welche wir bereits früher an den Werken von Kolitz kennen lernten, feine Auffassung und lebensvolle Wiedergabe der Natur. Das Arrangement des ganzen ist ein äußerst geschmackvolles, die koloristische Behandlung eine ungemein wirksame.

B. **Die plastische Sammlung des Stuttgarter Museums der bildenden Kunst** ist durch die Wirksamkeit des Prof. Donndorf in den letzten Jahren wesentlich bereichert worden. Es wurden viele gute Gipsabgüsse hervorragender Skulpturwerke alter und neuer Zeit für sie angeschafft, die allerdings erst zur richtigen Würdigung gelangen werden, wenn der nötige Vergrößerungsbau vollendet ist und sie eine bessere Aufstellung gefunden haben. Neuerdings hat die Sammlung auch zwei wertvolle Vermächtnisse erhalten. Das eine ist ein Relief in weißem Marmor, „Jakob mit dem Engel ringend", von dem schwäbischen Meister Philipp Jakob v. Scheffauer (geb. in Stuttgart 1756, gest. das. 1808), dem früheren Schüler und spätern Lehrer der Karlsschule, von dem sich viele Statuen und Büsten im königl. Schloß zu Stuttgart befinden; das andere ist die Büste Ludwig Uhlands in weißem Marmor auf hübschem Postament von Ernst Rau aus dem Jahre 1863, welche die 1880 gestorbene Witwe des Dichters gestiftet hat.

B. **Der königl. Staatsgalerie in Stuttgart** ist ein kleines Gemälde aus der Bologneser Schule, „St. Josef mit dem Christuskind", von dem frühern Thurn- und Taxisschen Postkassirer Ferdinand von Stoß zu Heilbronn, einem direkten Nachkommen des Nürnberger Bildhauers Veit Stoß, vermacht worden, dessen übrige Kunstsammlung der Stadt Heilbronn zufiel.

⁂ **Die Direktion der Berliner Gemäldegalerie** hat bei der Versteigerung der Kunstschätze des Herzogs von Hamilton ein in Wasserfarben auf Leinwand gemaltes Porträt eines bärtigen Mannes von Albrecht Dürer erworben, welches, nach der Technik zu urteilen, den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts anzugehören scheint. Es erinnert an gleichartige Zeichnungen und Malereien, in welchen sich der Einfluß Mantegna's und seiner Kupferstiche kundgiebt.

Eine Galerie für moderne Kunst soll von Staatswegen in Rom errichtet werden. Man beabsichtigt dieselbe in den Räumen des Karthäuserklosters neben S. Maria degli Angeli unterzubringen und jährlich 100 000 Lire zur Erwerbung von Gemälden lebender Künstler zu verwenden.

* **Buchdrucker-Jubiläum und Bücherausstellung in Wien.** Am 24. Juni, dem Namenstage Johann Gutenbergs, begingen die Wiener Buchdrucker das vierhundertjährige Jubiläum der Einführung ihrer Kunst in Wien. Aus Anlaß desselben findet gegenwärtig im österreichischen Museum eine an dem bezeichneten Tage feierlich eröffnete historische Ausstellung von Wiener Druckwerken statt. Dieselbe umfaßt die Leistungen von etwa 120 Buchdruckereien Wiens aus den abgelaufenen vier Jahrhunderten, und gewährt ein ungemein interessantes und lehrreiches Bild von der typographischen Entwickelungsgeschichte der Kaiserstadt. Die ausgestellten Druckwerke sind mit größtem Fleiß aus den Wiener und einzelnen auswärtigen Bibliotheken (Pest, München u. a.) zusammengetragen. Zur Orientirung dient ein musterhaft gearbeiteter und ausgestatteter Katalog, verfaßt von dem Amanuensis der Wiener Universitätsbibliothek, Dr. Haas. Derselbe verzeichnet über 1000 sehenswerte Gegenstände und wird auch über die Tage der Ausstellung hinaus den Bücherfreunden willkommene Dienste leisten.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 6. Juni. An neu eingegangenen Schriften legte der Vorsitzende vor: Bulletin de correspondance Hellénique VI, 4.; Atti della r. Accademia dei Lincei VI, 11; Bulletino di Archeologia e storia Dalmata V, 4; Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier von 1878—81; Zeitschrift für Numismatik, herausgeg. von Alfred von Sallet, IX, 3 u. 4; Richard Meister, die griech. Dialekte auf Grundlage von Ahrens' Werk: de Gr. linguae dialectis. I. Band: Asiatisch-äolisch, Böotisch, Thessalisch; Göttingen 1882, ein Werk, für welches leider die neuerdings in Thessalien zum Vorschein gekommenen und im letzten Heft der Mitteil. des athen. Instituts veröffentlichten großen Inschriften noch nicht haben benutzt werden können. — Herr Rhangabé las eine Denkschrift über das Erechtheion vor, in der er zu beweisen suchte, daß dieser Tempel ein in feinem Hauptgrundriß regelmäßiger, ionischer sechssäuliger Prostylos war, der auf einem geheiligten unebenen Boden stand, ein Umstand, der die Anbringung von inneren Treppen bedingte. Durch eine Scheidewand getrennt war die westliche Abteilung, das Pandrosion oder Adyton, mit Fenstern versehen, weil in demselben der heilige Baum wuchs. Außerdem enthielt sie die Gräber der beiden alten Könige und das vom Himmel gefallene Palladium, hinter welchem ihm zu Ehren die Karyatidenhalle angebracht war. Ihm gegenüber lag der Haupteingang ins Adyton, ein breiter Gang, bestimmt die Spuren des Dreizacks des Poseidon einzuschließen. Eine Hinterthür führte westlich in das offene Temenos, wo die Wohnung und die Diensträume der Arrhephoren und Priesterinnen lagen. — Herr Furtwängler berichtete über seine im Frühjahr 1882 ausgeführte Reise nach Griechenland, deren Zweck die Revision und Vervollständigung des von Prof. G. Löschke und dem Vortragenden schon seit einigen Jahren gesammelten Materials für eine vorhellenische Keramik Griechenlands war, die demnächst durch das athenische Institut veröffentlicht werden soll. In Athen war hierfür mancherlei neues Material hinzugekommen, das teils aus den Ausgrabungen ältester Gräber, sowohl bei Nauplia als besonders in Attika, teils aus Funden auf der Akropolis von Daulis und Orchomenos (durch Schliemann) sowie aus anderen Orten stammte. In Mykenä selbst wurde sowohl eine große Menge bisher noch unbeachtet gebliebener Thonwaren, als auch die Situation der früheren Schliemannschen Ausgrabungen untersucht. Wissenschaftlich sehr erfolgreich ist

die neue, ebenso vollständige wie genaue Aufnahme der Mykenischen Burg und Umgegend durch Herrn Hauptmann Steffen, die im verflossenen Winter gemacht ist. Auch die Schliemannschen Ausgrabungen in Orchomenos besuchte der Vortragende nicht ohne Ausbeute für seine speziellen Zwecke. Von anderen neuen Funden in Griechenland hob er besonders hervor einige ganz neuerdings in der Athenastraße zu Athen gefundene merkwürdige Grabstelen, ferner die kunstgeschichtlich sehr wichtigen neuen Grabstelen von Larissa in Thessalien, zwei bei der Metropolis in Athen gefundene schön gearbeitete Karyatiden — leider mit abgebrochenen Köpfen, — welche zwei in Rom befindlichen entsprechen (Clarac, mus. de sculpt. pl. 444, Nr. 814 u. 814 B). Von Terrakotten erwähnte der Vortragende die neuen Funde in Tanagra, in deren Hauptstücken er indes athenischen Import erkannte, und die aus den französischen Ausgrabungen in Myrrina stammenden. Besonders verweilte er indes bei seinem Besuche einiger der Kykladen, namentlich bei Mykonos und Delos. Die Bedeutung der französischen Ausgrabungen auf letzterer Insel stellte er sehr hoch, wenngleich dieselben erst als glücklich begonnen und durchaus noch nicht als abgeschlossen gelten können; er sprach die Hoffnung aus, daß die Arbeiten von französischer Seite mit voller Kraft weitergeführt und in gleich sorgfältiger Weise beendigt werden möchten, wie die von Olympia. Ausführlicher berichtete er endlich über seine Untersuchungen an den für die Giebelstatuen des Apollotempels gehaltenen Figuren, an denen er mehrere neue und wichtige Zusammensetzungen hatte machen können und die er anders, als bisher geschehen, deuten zu müssen glaubte. — Herr Mommsen machte Mitteilung von einem vor kurzem in Vercellä gefundenen Inschriftenbruchstück, das seinem Aussehen nach zu den auf Erz geschriebenen Gesetzestafeln sich stellt. Auch dem Inhalt nach ist es gewissermaßen ein Gesetz, aber ein Gesetz besonderer Art. Zwei Vorsteher — es ist nur von dem ersten der Schluß des Namens enthalten ....i] us Tapponis f. Tappo —, im Einverständnis mit einer Anzahl Kollegen, deren einer das seltsame Cognomen Multivorus, ein anderer den noch viel rareren Namen P. Properocius, „Eil schnell", geführt hat, halten Versammlung und machen Volksbeschluß: plebem Romana[m iure rogaverunt pl]ebes que Romana iure sci[vit]. Ort, Zeit und die vorstimmende Abteilung werden in entsprechender Wunderlichkeit bezeichnet; was diese „römische Bürgerschaft" verordnet hat, erfahren wir nicht, da die Tafel in den Anfangsworten des Beschlusses abbricht. Was aber das Ganze war, sagt die Überschrift: .... TAPPVLA, offenbar die Tappula lex convivalis ficto nomine, welche ein alter Poet verfaßte, und der Lucilius in seinen Satiren Erwähnung thut, oder, wenn man lieber will, ein analoger Scherz aus späterer Zeit. Der Tappo, uns übrigens nur als Cognomen bekannt, muß danach wohl eine stehende Scherzfigur bei den römischen Schmausereien gewesen sein. Dem Schriftcharakter nach scheint das Bruchstück etwa der augusteischen Zeit anzugehören.

☐ Aus den Wiener Ateliers. Die Arbeiten für die großen Monumente, welche bei den Professoren Kundmann und Zumbusch ihrer Vollendung entgegengehen, sind während der letzten Monate ein gutes Stück vorgeschritten. Vom Maria-Theresiendenkmal des Prof. Zumbusch sind schon viele Figuren gegossen; so die aufrechten Gestalten des Kaunitz und des Liechtenstein, welche für die beiden Schmalseiten des Postaments bestimmt sind und sich gegenwärtig in der internationalen Kunstausstellung befinden. Fertig gestellt sind ferner die vier allegorischen sitzenden Figuren, welche zu Füßen der Kaiserin den Sockel schmücken werden. Die Figur des Laudon ist im Guffe; auch die Modelle für die Standbilder des Haugwitz und des Van Swieten sind an die Gießerei abgegeben. Die Hauptfigur, die sitzende Kaiserin, ist im Gipsmodell vor kurzem vollendet worden, so daß nun auch an den Guß dieser Figur gedacht werden kann. Nahezu fertig ist das Gipsmodell für Daun (Reiterfigur) und für das Relief an der Vorderseite des Sockels, welches uns die drei aufrechten Figuren des Bartenstein, Mercy und Starhemberg zeigt. Das Relief für die Rückseite des Sockels ist erst bis zum Hilfsmodell vorgeschritten. Auch von Kundmanns Tegetthofmonument ist die Hauptfigur im Gipsmodell vollendet und zur Ablieferung an die Gießerei bereit, woselbst sich die große Kampfesgruppe vom Sockel desselben Monumentes schon seit einiger Zeit zur Ausführung befindet. Von der Siegesgruppe an der entgegengesetzten Seite des Sockels wird erst das Gipsmodell hergestellt. Das von uns schon im vorigen Jahre erwähnte, von Kundmann modellirte Grabmal der drei Kinder des Fürsten Emerich Esterhaszy ist nunmehr in Marmor ausgeführt und wird nächstens zur Aufstellung gelangen. Erst in Thon modellirt wird in Kundmanns Atelier eines der Reliefs für den Turm des neuen Wiener Rathauses. Das Relief stellt den Einzug Rudolfs von Habsburg in Wien dar. Kundmann selbst modellirt gegenwärtig an dem Thonmodell der Figur Grillparzers für dessen Monument. Der Dichter ist sitzend dargestellt und mit leicht gebeugtem Haupte. Die herabhängende Linke hält ein Buch, die Rechte ruht in ungezwungener Weise auf dem rechten Oberschenkel. Grillparzers unregelmäßige Gesichtsbildung, welche besonders durch ein auffallendes Abweichen der Nase und des Kinnes von der Mittellinie bedingt war, wird vom Künstler wohl beachtet. Er benutzt bei Modellirung des Kopfes neben einigen zuverlässigen, gemalten Bildnissen auch die Totenmaske des Dichters. Der Brunnen, welcher den Platz vor dem neuen Parlamentsgebäude zieren soll und dessen Ausführung Kundmann übertragen worden, ist erst bis zur Skizze gediehen. Diese zeigt als Hauptfigur eine aufrechte Minerva, welche in der Linken eine Lanze, in der Rechten eine kleine Viktoria hält. Am Sockel bemerken wir neben Herakles und Themis die allegorischen Figuren von Inn und Donau (an der Vorderseite) und von Moldau und Elbe (an der Hinterseite). Zu beiden Seiten sind noch überdies Putti auf Delphinen angebracht. Bildhauer A. Löher hat das Hilfsmodell eines der Reliefs für die Attika des neuen Parlamentsgebäudes nahezu vollendet. Es symbolisirt die Provinz Mähren durch eine sitzende weibliche Figur als Wappenträgerin in der Mitte und durch je einen Genius mit Emblemen an jeder Seite. Der Genius links trägt eine Sense als Hinweis auf den Ackerbau, der rechts eine Tuchrolle in Bezug auf die Tuchfabrikation. Löher hat vor kurzem mehrere reizende Kinderbüsten vollendet, sowie die Grabstelen des Ehepaares Dingelstedt. Die geschmackvollen, auf dem Centralfriedhofe aufgestellten Monumente, deren Skizzen sich noch im Atelier befinden, tragen die Porträtmedaillons der Verstorbenen und einige sinnige Embleme. Als Krönung dienen große Palmetten.

⁂ **Aus Berliner Bildhauerateliers.** Für die Feldherrenhalle des Berliner Zeughauses sollen bekanntlich 32 Kolossalbüsten brandenburgisch-preußischer Feldherren geschaffen werden. Von diesen sind neuerdings im Modell vollendet worden: die des Generals der Infanterie de la Motte-Fouqué nach einem Gemälde von Pesne vom Bildhauer Wiese, die des Grafen York von A. Tondeur und die des Generals Hennings v. Treffenfeld von A. Bergmeier, einem Schüler von R. Begas. Der letztere war genötigt, in das Grabgewölbe der Kirche von Könnigde, wo der General seit 1688 ruht, hinabzusteigen und von der einbalsamirten Leiche eine Gesichtsmaske abzunehmen. — Professor Wredow arbeitet an einer Statue Andreas Schlüters für das Zeughaus, Bildhauer Hundrieser an einer Statue desselben Meisters für eine Nische an dem Hauptportale des Polytechnikums. — Der Bildhauer Richard Neumann hat das Modell zu einem Willehaddenkmal in Bremen vollendet, welches aus einer acht Fuß hohen Statue des Heiligen auf einem zwölf Fuß hohen Postamente besteht, das sich über einem Brunnen erhebt.

B. F. **Der Berliner Maler Th. Kutschmann** hat sich um das dortige Buchbindergewerbe, das erst langsam im Emporarbeiten begriffen ist, neuerdings in dankenswerter Weise verdient gemacht. Er hat die Modellirung von Platten zum Pressen der Lederdecken selbst in die Hand genommen. Hat er das Ornament eigenhändig bossirt, so läßt er es auf galvanischem Wege niederschlagen und erhält so die Druckform. Die uns zu Gesicht gekommenen Muster waren stilvoll und ansprechend: ein Gesangbuchsdeckel in gotischem Stil und eine Familienchronik mit geschmackvollem Blumen- und Rankenornament. Die Verlagshandlung von Grote, welche in Berlin so ziemlich allein auf künstlerische Ausstattung ihrer Werke Gewicht legt und damit eine klaffende Lücke wenigstens nicht völlig unausgefüllt läßt, hat dem thätigen und begabten jungen Künstler den schönen Auftrag

erteilt, in gleicher Weise den Einband zu einer neuen Faustausgabe herzustellen. Wir haben Veranlassung, uns auf das Erscheinen dieses Prachtwerkes zu freuen.

Rgt. An der Münchener Kunstakademie waren in diesem Semester 404 Schüler eingeschrieben. Davon entfallen auf Bayern 124, auf das übrige deutsche Reich 100 und auf das Ausland 180 Schüler. Das größte Kontingent lieferte Österreich mit 34, dann folgt Nordamerika mit 32, Ungarn mit 25, die Schweiz mit 16, Norwegen mit 8, England mit 6, Russisch-Polen mit 5, Rußland mit 4, Griechenland mit 4, Italien, die Türkei, Indien, Frankreich, Spanien, Holland und Bulgarien mit je 1 Schüler. Nach Schulen ausgeschieden fallen auf die Komponierschulen 60, auf die Malschulen 130, auf die Naturklassen 99, auf die Schule des Prof. J. L. Raab 14, auf die Antikenklasse 56 und die Bildhauerschule 45 Schüler.

⁂ **Die königlich preußische Akademie des Bauwesens** hat in Beschlußfassung über einen Antrag Anton v. Werners vom 14. Mai d. J., betreffs eines definitiven Ausstellungsgebäudes für Berlin, in einem motivirten eingehenden Bericht an den Minister der öffentlichen Arbeiten und unter Hinweis auf die günstige Lage des Lehrter Bahnhofes für diesen Zweck, diesen Antrag dringend befürwortet.

⁂ **Das Nationaldenkmal auf dem Niederwald** wird in diesem Jahre nicht eingeweiht werden. Obgleich die Arbeiten auf dem Bauplatze und in den Erzgießereien nach Möglichkeit gefördert wurden, so sind doch so viele Schwierigkeiten bei dem riesigen Unternehmen zu überwinden, daß eine Vollendung in diesem Jahre nicht zu erreichen ist. Was von Arbeiten bis jetzt fertig gestellt wurde, gewährt die Hoffnung, daß die Ausführung in allen Teilen gelingen werde.

⁂ **Die Kapelle der Tempelherren der alten Citadelle** in Metz, welche bisher zu Büreauzwecken diente, soll restaurirt werden. Es ist eines der ältesten vorhandenen Baudenkmäler in Lothringen und gehört der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Die Kapelle besteht aus einem achteckigen Raume, der von einer Kuppel überdacht ist, welche von Säulen mit schön skulptirten Kapitälen getragen wird.

⁂ In Neuruppin, der Vaterstadt Schinkels, soll demselben ein Denkmal errichtet werden, welches der Bildhauer Wiese, ebenfalls ein Neuruppiner, bereits im Modell vollendet hat. Ursprünglich wollte man sich mit Rücksicht auf die vorhandenen Mittel mit einer Büste begnügen. Da aber die Staatsregierung einen Zuschuß aus dem allgemeinen Kunstfonds bewilligte, konnte der Bildhauer eine zwei Meter hohe Statue in Angriff nehmen, die sich auf einem gleich hohen Postamente von Granit erheben und in Bronze gegossen werden soll.

Vom Kunstmarkt.

⁂ Aus der Fortsetzung der Versteigerung der Hamilton-Palacegalerie sind folgende Preise hervorzuheben: Am 8. Juli kamen 134 Gemälde der holländischen, vlämischen, französischen, spanischen und englischen Schule unter den Hammer, welche einen Gesamterlös von 33 562 Pfund Sterling brachten. Den höchsten Preis erzielte ein Porträt von Philipp IV. von Spanien, von Velazquez, nämlich 6000 Guineen, für welche Summe es Eigentum der britischen Nationalgalerie wurde. „Das schlafende Jesuskind" von Murillo wurde mit 2300 Guineen bezahlt; ein lebensgroßes Bildnis von Henry B. M. Stuart, Kardinal von York, von L. A. Blanchet, mit 1300 Guineen; „Die Abnahme vom Kreuze", eine Skizze von Rubens, mit 100 Guineen; „Porträt der Königin Katharina Parr", in einem mit Gold besetzten karmoisinroten Kleide, von Holbein, mit 800 Guineen; „Das Innere einer Kirche" von Jemers, mit 900 Guineen; „Ariadne und Bacchus" von Claude Lorrain, mit 800 Guineen; „Die Arbeiten des Herkules", eine Garnitur mit 11 kleinen Bildern in Ebenholzrahmen, von J. de Mabuse, mit 500 Guineen u. s. w. Ganz kolossale Preise erzielten einige Möbel. Eine Kommode Ludwigs XVI. von Ebenholz mit Goldbeschlägen von Gouthière wurde mit 9480 Pfd. (= 189 600 Mk.), ein Sekretär von demselben mit 9450 Pfd. und ein Schrank ebenfalls von Gouthière mit 6480 Pfd. bezahlt. Die drei Stücke haben also 25 410 Pfd. (= 508 200 Mk.) eingebracht.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Im Reiche des Ideals. Drei Vorträge. 8. 56 S. Leipzig, Rossbergsche Buchhandlung. Mk. 1. 50.

Die Renaissance in Holland. In ihrer geschichtlichen Hauptentwickelung dargestellt von G. Galland. 8. 118 S. mit Abbild. Berlin, Carl Dunckers Verlag.

Zeitschriften.

L'Art. No. 391—393.
Hamilton Palace, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — L'art japonais, von Le Blanc du Vernet. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — De l'influence de la France sur l'art romain en Autriche, von Ilg. — Le portrait d'Auerbach par Holbein, von E. Durand-Gréville. (Mit Abbild.) — L'église Santa Maria à Rome, von Ch. v. Weber. (Mit Abbild.) — Paul Robert.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 5.
Erhalten und Erneuern. — Zum Andenken Sempers. — Moderne Entwürfe: Schmuckkasette; Pokal aus vergoldetem Silber; Stiegengasluster; Schreibkasten; Cigarrenschrank.

Gewerbehalle. No. 7.
Stuhllehne mit Ornament in Leder (16. Jahrh.); Italienisches Seidengewebe (16. Jahrh.); Schlüsselkästchen in Ebenholz; Schränkchen in Ebenholz; Entwürfe zu Schmuckgegenständen in Gold und Silber; Grabmal; Pianino.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Bd. VIII. Heft 2.
Über ein altitalienisches Flügelaltärchen zu Pirnitz in Mähren, von E. Sacken. (Mit Abbild.) — Grabsteine der christlichen Zeit zu Friesach in Kärnten, von L. v. Beckh-Wildmanstetter. (Mit Abbild.) — Über die zwei Erztafeln vom Salzberge zu Hall, von D. Schönherr. (Mit Abbild.) — S. Donato in Zara, von A. Hauser. (Mit Abbild.) — Aus Nieder-Österreich, von J. Newald. Giovanni Battista Fontana, von A. Ilg. — Die Taufsteine zu Elbigenalp und Rankweil, von S. Jenny. (Mit Abbild.) — Reisenotizen über Denkmale in Steyermark und Kärnten, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Ratschläge in Betreff alter Wandgemälde in Kirchen und Schlössern.

Deutsche Bauzeitung. No. 49—52.
Die Herkulesbrücke in Berlin. (Mit Abbild.) — Das Nachspiel zur Konkurrenz für das Victor-Emanuel-Denkmal in Rom, von F. O. Schulze. (Mit Abbild.) — Georg Hermann Nicolai.

Chronique des Arts. No. 23 u. 24.
L'association des artistes français. — La vente Hamilton. — La distribution des prix du Salon. — Exposition de l'union artistique de Berlin, von J. Laforgue.

Magazine of Art. No. 21.
The English Claude, von E. Ollier. (Mit Abbild.) — Advanced art, von C. W. Dempsey. — Canterbury cathedral, von Bonney. (Mit Abbild.) — The portraits of François I., von R. Heath. (Mit Abbild.) — An ancient picture gallery, von A. S. Murray. (Mit Abbild.) — Byways of book illustration, von A. Dobson. (Mit Abbild.) — The Costa exhibition.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. V. Heft 3.
Das Capitolinische Theater v. J. 1513, von H. Janitschek. — Zur Geschichte der Strassburger Münsterbaumeister, von A. Schulte. — Die römische Privatbasilika, von H. Holtzinger. — Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei, von E. Dobbert. — Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700, von J. B. Nordhoff. — Das Grazer Dombild, von R. v. Eitelberger.

Gazette des Beaux-Arts. No. 301.
Notes sur les collections des Richelieu, von E. Bonnafé. — L'art en Portugal, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — L'ancien musée des monuments français au Louvre, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Legs de tableaux fait au Louvre par M. Cattier, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Le Salon de gravure, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Le musée des moulages au Trocadéro, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — La céramique au Salon et au musée des arts décoratifs, von E. Garnier. (Mit Abbild.) — L'exposition internationale des beaux-arts à Vienne, von J. d'Aubais. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

Mein in Nr. 35 der „Kunst-Chronik" enthaltener Bericht über das romanische Haus in Gelnhausen bedarf insofern der Berichtigung, als nicht Herr Charles Becker daselbst, sondern der Konservator am Museum in Marburg, Herr Bickell der glückliche Entdecker dieses seltenen Fundes gewesen ist. Es war ein Mißverständnis, das sich in die auf der Reise verfaßte Korrespondenz eingeschlichen hatte; es ist aber nötig, dem Verdienste die Ehre ungeschmälert zu lassen.

Berlin, 8. Juli 1882. B. Förster.

Bekanntmachung.

Zum 1. April 1883 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften** in Berlin über — 600 — Mark zu Stipendien zu verfügen, welche nach Maßgabe folgender Paragraphen des Statuts der Stiftungen verliehen werden.

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben, und zwar unter fogenden näheren Bestimmungen:

a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie, oder Universität zu Berlin studirt haben.

b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinen Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurteilende Begabung auszeichnen.

c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurrenten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten. —

§ 4. Für die spezielle Verwendung des Stipendiums seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.), und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zuläſſig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander

1) ein Kunstgelehrter,
2) ein Architekt,
3) ein Bildhauer,
4) ein Maler,
5) ein Kunstgewerbe-Beflissener

zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hierdurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum 1. Februar 1883 bei einem der Mitglieder des unterzeichneten Kuratoriums der Stiftung einzureichen.

Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 (oben) angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 5 und dann folgend Nr. 3. — 1. — 4. — 2. —

Berlin, den 22. Juni 1882.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung
zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften.

Prof. Dr. **M. Lazarus**, Vorsitzender,
NW. Königsplatz 5 p.

F. Schwechten, Regierungs-Baumeister, W. Lützowstraße 68. III.
Dr. **K. Zöllner**, Geh. Regierungsrat u. Sekretär d. Akad. d. Künste, W. Matthäikirchstraße 10. III.
B. von Lepel, Major, z. Z. in Prenzlau, Rgbz. Potsdam.
Karl Eggers Dr., Senator a. D., W. Auf d. Karlsbade 11 p.

In der Presse:

Antiquarischer Catalog No. 366.

(Bibliothek des verstorb. Kgl. sächs. Baurats Zocher in Leipzig.)

Eine ungewöhnlich reichhaltige Sammlung wertvoller Werke und Zeitschriften über **Kunstgeschichte, Baukunst**, die **Kunstgewerbe**, von **älteren und neueren Kupfer-** und **Holzschnittwerken**, sowie von Schriften aus dem Gebiete der **Ingenieurwissenschaften**.

Wir bitten, den Catalog zu verlangen.

LEIPZIG, im Juli 1882.
Sternwartenstr. 26d.

K. F. KOEHLER'S
Antiquarium

Die Errichtung eines monumentalen Brunnens in Leipzig betreffend.

Die Bewerber, deren **Entwürfe nicht prämiirt** und welche nicht zu anderweiter Concurrenz aufgefordert, werden ersucht, ihre Entwürfe bis spätestens zum 15. August d. J., unter Bezugnahme auf ihr Motto und Angabe einer Adresse zurückzuziehen, widrigenfalls wir genötigt wären, die Couverts zu öffnen und die Modelle an die darin angegebene Adresse zu versenden. (1)

Leipzig, den 14. Juli 1882.

Der Rath der Stadt Leipzig.
Dr. Tröndlin.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. **Robert Dohme**, Bibliothekar S. M. des deutschen Kaisers. Mit vielen Illustrationen.

1. Lieferung: **Asmus Jakob Carstens** von *Herm. Lücke*. Preis 1 Mk. 50 Pf.
2. Lieferung: **Karl Friedrich Schinkel** von *R. Dohme*. Preis 1 Mk. 50 Pf.

Im **W. G. Kornschen** Verlage zu Breslau erschien im Juli 1882:

Untersuchungen
zur
Geschichte der Schlesischen Maler
(1500—1800).

Verfasst
im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau
von
Alwin Schultz.

$11\frac{1}{4}$ Bogen gross Octav. Preis 3 Mark.

Nach meinem Austritt aus der Sozietät Emil Ph. Meyer & Co. in Berlin, habe ich, unterstützt durch das Wohlwollen der namhaftesten Künstler, meine **kunsthändlerischen Unternehmungen**, so auch die von mir seit Jahren im In- und Auslande veranstalteten und mit einer ganz besonderen Vorliebe gepflegten

Wander-Ausstellungen hervorragender Gemälde,

unter meiner eigenen Firma, fortan wieder aufgenommen.

Berlin, O., 1 Wallnertheaterstraße.
Juli 1882.

Max Levit.

Hierzu eine Beilage von J. Velten in Karlsruhe.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. August

KUNST-CHRONIK

V. V.

Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 41 erscheint am 24. August.

Eine Notiz über Albrecht Dürer.

Von Caspar Scheidt, dem durch seine Verdeutschung [1]) des lateinischen Dedekindschen Grobianus und seine Totentanzdichtung berühmten Wormser Schulmeister (gest. 1565), besitzen wir u. a. auch eine „Zu löblicher nachgedechtnuß, der Edelen und Tugentreichen Frawen Anna von Erntrawt, weilant des Edlen vnd Ernuesten Hans Jacoben von Wachenheims ehlichem Gemahl" verfaßte allegorisirende Dichtung unter dem Titel: „Die frölich Heimfart. Ein newe Poetische Histori, von Fraw Adelheiten jrem tugentsamen leben, vnn seligen abschied" ꝛc. Getruckt zu Wormbs, durch Gregorium Hoffman. Ohne Jahr (ungefähr 1553). Das Werkchen, gegen viertausend Verse umfassend, ist die unbedeutendste Arbeit des Dichters, bisher wenig benutzt [2]) und schwerlich aus kunsthistorischen Rücksichten schon einmal durchblättert worden. Eine auf den Nachruhm Albrecht Dürers bezügliche Stelle in demselben schien mir des Aufhebens wohl wert, nicht nur, weil sie aus jener Zeit und der Feder eines solchen Mannes kommt, sondern mehr noch durch die darin vorkommende Bezugnahme auf ein damals offenbar besonders hochgeschätztes Tafelbild des Meisters, für dessen Provenienz dieselbe von Wichtigkeit werden könnte.

In dem Kapitel (Bl. Fiij b ff.) „Wie Mercurius die leidig bottschaft bracht [daß nämlich Frau Adelheits, d. i. Annas von Erentraut Tod bevorstünde], vnd wie die Musae Fraw Adelheiten ein Grabstein hawen liessen", beschreibt der Dichter die Vorbereitungen, die dazu getroffen wurden, mit folgenden Worten: Die Musen

Als bald nach guten Meistern schriben,
Von alter und von newer Zeit,
Bildhawer, Maler, sinnreich Leut,
Vnd die gar künstlich kunten graben,
Gesenkt, flach, tieff, vnd hoch erhaben.
Vnd die fürbündig warn mit etzen,
Auch gut Bawmeister vnd Steinmetzen,
Die nah bey jn jr wonung hetten,
Daß angsichts brieffs sie komen thetten,
Vnd brächten mit jrn werkzeug scharff,
Den man zu einem Grabstein darff.
Die Meister sich verfügten dar,
Darunter Polycletus war,
Auch Phidias, der jeder hat
Zu Rom ein kunststück in der Statt.
Von Malern auch Apelles kam,
Der gute Meister mit jm nam:
Es war auch hochgeacht bei jnen
Der thewr, berümpt, vnd hoch von sinnen,
Albrecht Dürer, der seins verstands
Ein zier war gantzen Teutschen lands.
Sein werk noch machen offenbar
Wie trefflich vor jr Meister war.

---

1) Die erste Ausgabe erschien zu Wormbs, gedruckt bei Greg. Hoffmann (1551); die neueste in den Neudrucken deutscher Litteraturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts. Halle 1882.

2) Übrigens ist auch einstweilen nur ein einziges Exemplar desselben bekannt, in der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel.

Fürnemlich ist der Taflen ein
Noch in einer statt ligt an dem Main.
Solt sie Apelles han gemacht,
Er hat sich noch vier mal bedacht.
Ich gschweig der Kunststück die er hat
Gestochen in der werden Statt.
On was er sunst in truck hat geben,
Des muß sein Nam auch ewig leben.

u. s. w. Zunächst fällt auf, das Scheidt die alten Meister blos mit Namen nennt, von allen deutschen Künstlern aber nur Dürern und diesen in einer längern Apostrophe feiert.

Was für ein Tafelbild gemeint ist, das „Noch in einer statt ligt an dem Main" vorhanden sei und der Dichter selbst wohl gesehen hatte, erklärt eine gedruckte Randbemerkung noch etwas deutlicher: „Zu Frankfurt zu den Predigern";[1]) ebenso wird der Vers „Gestochen in der werden Statt" durch die Randglosse „Zu Nürmberg" erläutert. Freilich ist damit allein nicht alles erklärt, wenn sich das Bild in neuerer Zeit oder auch gegenwärtig nicht an der bezeichneten Stelle noch befindet. Die Beantwortung der hieran sich knüpfenden Fragen ist indessen Sache der Kunstgelehrten, nicht des Litterarhistorikers. Ich würde mich freuen, wenn die beigebrachte Notiz nicht blos ein neues ehrenvolles Zeugnis für den Nachruhm Dürers wäre, sondern auch zur Geschichte eines seiner bedeutenderen Werke, falls dies überhaupt nötig ist, ein wenig nützen könnte.

Wolfenbüttel. **Gustav Milchsack.**

1) Offenbar ist der Hellersche Altar gemeint, das von Dürer im Auftrage Jakob Hellers für den Thomasaltar in der Predigerkirche zu Frankfurt a. M. gemalte Bild.
Anm. d. Herausg.

Kunstlitteratur.

Abdrücke eines vollständigen Kartenspiels auf Silberplatten, gestochen von Georg Heinrich Bleich. Herausgegeben von Rat Dr. Karl Förster, Kunstexporteur in München 1881. 36 Blatt mit Text. Selbstverlag des Herausgebers. Preis Mk. 10.

Vor Jahresfrist etwa ging durch die Zeitungen die Kunde von der Auffindung eines auf Silberplatten gravirten Kartenspiels aus dem 16. Jahrhundert. Karl Förster, der es im Besitz des Grafen Friedrich von Rothenburg, eines Sohnes des letzten Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, entdeckt hatte, stellte eine baldige Publikation in Aussicht, der man allerdings mit Spannung entgegensehen durfte. Dieselbe liegt jetzt unter obigem Titel vor und hat gewiß manchem eine große Enttäuschung bereitet.

Das Spiel zeigt den gewöhnlichen Typus der deutschen Karten des 16. und 17. Jahrhunderts: Könige, Landsknechte (Ober) und Damen (Unter), die zehn auf einer flatternden Fahne, die übrigen Karten sind mit den bekannten Tierfiguren geziert. Die Arbeit ist — im Vergleich mit den sonst bekannten silbernen Kartenspielen — unverhältnismäßig roh, ohne höheren künstlerischen Wert. Die Karten waren ursprünglich mit Lackfarben bunt bemalt, deren Reste, um den Abdruck zu ermöglichen, entfernt sind.

Auf der „grün Sechs" (nicht auf dem „Gras-As" wie es im Text heißt) befindet sich ein Zeichen, völlig gleich einer Hausmarke, zusammengesetzt aus den Buchstaben G H B (nicht bei Nagler). Förster hält diese Marke für das „Goldschmiedezeichen" des Kupferstechers Georg Heinrich Bleich (Nagler II, 3075), dem er das Spiel ohne weiteres zuschreibt. Eine Goldschmiedemarke ist dies Zeichen unter allen Umständen nicht, da dieselben niemals in Form von Hausmarken vorkommen; aber auch die Beziehung auf G. H. Bleich ist höchst fraglich. Zunächst kann die Buchstabenfolge eine ganz andere sein; der Schluß Försters, „es kann mit dem Monogramm wohl niemand anderes gemeint sein, als Bleich", ist absolut nicht stichhaltig. Die übrigen bekannten Stiche von Bleich zeigen einen durchaus andern Charakter. Die Zeit stimmt auch nur allenfalls: das Spiel stammt aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dahin weist es das Kostüm (obwohl sich einige ältere Kostümfiguren finden). Bleich lebte noch 1696, müßte also das Spiel in ziemlich jungen Jahren gestochen oder ein sehr hohes Alter erreicht haben. Die Urheberschaft Bleichs ist also mehr als zweifelhaft.

Wie oben bemerkt, waren die Karten ursprünglich mit Lackfarben bemalt, welche um den Abdruck zu ermöglichen, entfernt worden sind. Förster setzt, dies Verfahren entschuldigend, hinzu: „der Zustand vollständiger Zerstörung, in welchem sie (die Farben) sich befanden, schien die Wegnahme dieses Farbenauftrages zu Gunsten einer Veröffentlichung zu rechtfertigen". Zwar weiß Referent nicht, wieviel von der ursprünglichen Bemalung erhalten war und ob vor der Zerstörung derselben farbige Kopien genommen sind; das steht aber fest: ein solches Verfahren ist unter allen Umständen eine Barbarei, gegen welche auf das Energischste protestirt werden muß! Vor allem gilt es doch, Kunstwerke zu konserviren, und nur in dem Falle, daß durch Zerstörung nebensächlicher Dinge das Ganze erhalten werden kann, ist dieselbe erlaubt. Hier, wo es sich um eine Publikation, welche auch auf andere Weise möglich war, handelte, giebt es keine Entschuldigung für solch brutales Verfahren.

Was die Ausstattung angeht, so werden die jedem einzelnen Blatt aufgedrückten, meist undeutlichen und schief sitzenden blauen Stempel des Herausgebers gerade

nicht dazu beitragen, dem Amateur die Publikation genießbar zu machen. Um etwaigen Mißbrauch zu verhüten, giebt es noch andere Mittel.

Weder dem innern Gehalt, noch der äußern Erscheinung nach entspricht das Buch unseren Erwartungen.

Berlin. **A. Pabst.**

Nekrologe.

Eugène Simonis †. Am 10. Juli starb zu Brüssel im 72. Lebensjahre der Nestor der belgischen Bildhauer, zugleich dasjenige Mitglied ihrer Gilde, das nicht nur infolge seiner künstlerischen Begabung, sondern auch durch seine soziale Stellung und die hervorragenden Würden, die er bekleidete, einen bedeutenden Einfluß auf die Entwickelung der modernen belgischen Bildnerei genommen hatte.

Geboren zu Lüttich im Jahre 1810, wandte sich Simonis, nachdem er seine ersten Studien an der Akademie seiner Vaterstadt vollendet hatte, nach Italien, wo er während eines mehrjährigen römischen Aufenthaltes, unterwiesen von dem Bildhauer Finelli, einem Schüler Canova's, sein Talent zu so glücklicher Entwickelung brachte, daß es ihm gelang, kaum zurückgekehrt, 1836 durch zwei ganz verschiedene Produktionen seinen künstlerischen Ruf im Vaterlande zu begründen: es waren dies der „Krieger, der fürs Vaterland kämpft", eine Idealskulptur großen Stils, und „Ein Kind, das ein von einem Windspiel verfolgtes Kaninchen beschützt", ein Genrebildwerk, das in Motiv und Ausdruck lebendigen Realismus zeigte. Die Ausstellung des Jahres 1839 brachte nicht weniger als sechs Werke des Künstlers: die Gruppe der „Barmherzigkeit", die jetzt das Grabmal des Kanonikus Triest in Sainte-Gudule schmückt; die „Unschuld", eine reizende Mädchengestalt genrehaften Charakters, jetzt im Museum zu Brüssel; zwei andere „Gruppen spielender Kinder" und zwei treffliche „Tiergruppen". Diesen Schöpfungen folgten 1842: ein „Grabesengel", der „Knabe, der über seine zerbrochene Trommel weint", ein Werk, das den Ruf des Künstlers in weite Kreise über die Grenzen seines Vaterlandes hinaustrug, und das „Mädchen mit dem Blumenstrauß". Die Vielseitigkeit seiner Begabung und der regste Fleiß war schon aus diesen Leistungen Simonis' zu entnehmen, zu voller Entfaltung kam sein Talent jedoch erst durch die monumentalen Aufgaben, die ihn nun eine Reihe von Jahren hindurch in Anspruch nahmen: die „Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon", die er im Auftrage der Stadt Brüssel für die Place royale schuf (Bronze), ein edles Werk, daß trotz seines kolossalen Maßstabs den romantischen Charakter der dargestellten Persönlichkeit in glücklicher Weise zur Geltung bringt; das „Giebelrelief für das Théâtre de la Monnaie", die Harmonie der menschlichen Leidenschaften (?) symbolisirend, endlich die Statue der „Religiösen Freiheit" und das Rundrelief des „Genius Belgiens von seinen neun Provinzen umgeben", sowie die beiden „Löwen" für die Kongreßsäule auf der Place du Congrès (1850—1859). Als fernere monumentale Arbeiten von Simonis nennen wir noch die Statue Pipins v. Heristal im Parlamentshaus zu Brüssel und die des Geologen Dumont auf einem der öffentlichen Plätze Lüttichs. In allen diesen Werken kommt neben monumentaler Strenge des Stils ein Moment des Individuellen zur Geltung, das sie vorteilhaft von der akademischen Kühle manches gleichzeitigen Produktes der belgischen Skulptur unterscheidet.

Als Simonis in den fünfziger Jahren zur Direktion der Akademie der schönen Künste berufen ward, mußte unter dem Eifer, mit dem er den Lehrberuf erfaßte, seine Produktivität leiden; so ist denn auch kein hervorragenderes Werk von ihm mehr zu verzeichnen, da er, obwohl er die Direktion der Akademie nach einigen Jahren niederlegte, doch bis in sein hohes Alter seine Professur behielt. — Seit 1845 Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften, (auch korrespondirendes Mitglied des Institut de France), fand er oft Gelegenheit, seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen in Fragen der Kunst im Schoße derselben zu verwerten, wie er denn auch der Direktion des königl. Museums und den jeweiligen Ausstellungskommissionen seiner Heimat als Mitglied angehörte. Diese seine Würden, sowie seine Vermählung mit einer Schwester des Ministerpräsidenten Frère-Orban, führten ihn auch gesellschaftlich in die ersten Kreise der belgischen Residenz. C. v. F.

Der Kunstkritiker Charles Heath Wilson, der am 3. Juli d. J. zu Florenz verschied, war als Sohn des Landschaftsmalers Andrew Wilson im Jahre 1809 zu Edinburgh geboren. Nachdem er die Jugendjahre mit seinem inzwischen nach Italien übersiedelten Vater dort zugebracht und die Begeisterung für die italienische Kunst, der er sein ganzes Leben treu blieb, eingesogen hatte, kehrte er, zum Architekten ausgebildet, in seine Vaterstadt zurück, vertauschte jedoch seinen praktischen Beruf bald mit dem eines Direktors der dortigen Zeichenakademie und später, seit 1846, mit dem eines Professors an der Kunstschule in Glasgow. Seit 1864 hatte er seinen ständigen Wohnsitz in Florenz aufgeschlagen, woher er den englischen Revuen manch wertvollen Beitrag über Gegenstände der italienischen Kunst zusandte. Das litterarische Hauptwerk seines Lebens jedoch ist sein Life of Michelangelo (Florenz 1876), das, ursprünglich in der Absicht unternommen, um die durch Gotti's Publikation erschlossenen dokumentarischen Quellen dem englischen Publikum mitzuteilen, sich im Laufe der Arbeit, und insbesondere in seiner zweiten Auflage (London 1882) zu einem völlig selbständigen Werke gestaltete, das durch Originalität der Auffassung und Frische der Sprache ausgezeichnet, jedenfalls das beste ist, was in zusammenfassender Darstellung über Michelangelo in englischer Sprache bisher veröffentlicht worden ist. C. v. F.

François Jouffroy †. In François Jouffroy, der am 26. Juni im 76. Lebensjahre zu Laval starb, hat die französische Plastik einen der ältesten Repräsentanten ihrer klassizistischen Richtung verloren. Er war im Jahre 1806 zu Dijon geboren und kam 1824 nach Paris, wo er seine Studien an der École des beaux-arts unter Leitung des jüngern Ramey machte und 1832 den Prix de Rome mit einer Gruppe: „Kapaneus wird von den Mauern Thebens herabgestürzt" errang, infolgedessen er mehrere Jahre in Rom seinen Studien leben konnte. Nach Paris zurückgekehrt, stellte er in rascher Aufeinanderfolge im Salon seine Schöpfungen aus: den „Fluch Kains", eine Büste des berühmten Mathematikers Monge, das „Mädchen, das ihr erstes Geheimnis der Venus vertraut" (1839, Luxembourg), eines der zeitlich ersten Genrebildwerke der modernen französischen Plastik, die „Enttäuschung" (1840), „Träumerei" (1848), die Büsten von Mme. Houssaye und der Gräfin Chalot, der Witwe Talma's (1850), die „Verlassenheit" (1853). Größere monumentale Aufgaben traten erst, als er schon im höhern Alter stand, an ihn heran: 1864 ward er neben mehreren anderen Bildhauern mit der

plastischen Ausschmückung der neuerbauten Kirche Saint-Augustin betraut, wo die Hochreliefgestalten Christi und der zwölf Apostel in der Galerie über den Eingangsarkaden der Fassade sein Werk sind; im folgenden Jahre schuf er die Statuen des „Schutzes" und der „Strafe" für zwei der Fassadennischen des neuen Justizpalastes, im Jahre 1869 die Gruppe der „Lyrischen Poesie" an der Fassade der neuen Oper und 1874 die der „Nacht" für den Square der Avenue de l'Observatoire. Wenn Jouffroy schon von allem Anfang her sich durchaus dem Vorbilde der Antike hingegeben hatte und selbst in seinen Jugendwerken nie recht eine gewisse akademische Formenstrenge zu Gunsten der geistigen Belebung hatte überwinden können, so zeigen gerade diese seine letzten größeren Arbeiten in ihrer strengen Konzeption und korrekt kühlen Ausführung die ebenerwähnten Grenzen seiner künstlerischen Begabung in noch stärkerem Maße. Jouffroy hatte schon im Jahre 1843 den Orden der Ehrenlegion, 1861 das Offizierskreuz erlangt und war 1857 an Stelle des Bildhauers Simart in die Akademie der schönen Künste aufgenommen worden. Seit 1863 leitete er neben seinem noch ältern Kollegen Aug. Dumont und neben Cavelier eines der Schulateliers für Skulptur an der École des beaux-arts und hat sich in dieser Stellung um die heutige Generation der französischen Bildhauer hervorragende Verdienste erworben, indem nicht blos ein großer Teil der Stilisten unter ihnen, sondern auch mehrere bedeutende Realisten, wie Falguière, Mercié, Gauthier, aus seiner Schule hervorgegangen sind. C. v. F.

* **Vincenz Katzler**, ein geschätzter Wiener Illustrationszeichner, besonders beliebt als treuer Schilderer festlicher Momente und charakteristisch aufgefaßter Lokalfiguren, ist in Wien am 22. Juli im Alter von 58 Jahren gestorben. Katzler erfreute sich auch außerhalb Österreichs durch seine Beiträge zu illustrirten Zeitungen weitreichender Anerkennung.

Kunsthistorisches.

C. v. F. Über eine **interessante Entdeckung** hat Eug. Müntz jüngst in der Société des antiquaires de France berichtet. Es handelt sich um das Grabdenkmal Papst Benedikts XII. († 1342) im Dom zu Avignon. Es wiederholt dieses im allgemeinen jenen Typus, wie ihn die italienische Gotik geschaffen, und wie er etwa in dem Wandgrab Benedikts XI. († 1304) von Giovanni Pisano in S. Domenico zu Perugia in reichster Weise verkörpert erscheint. Unter einem von Säulen getragenen, fialenbekrönten Baldachin ruht die Gestalt des Toten auf einem Sarkophag. Der genannte Gelehrte ist bei Gelegenheit seiner Forschungen über die Geschichte der Kunst am päpstlichen Hofe im vatikanischen Archive auf Dokumente aus den Jahren 1342 und 1343 gestoßen, in denen die Ausgaben für das Grabmal Benedikts XII. verrechnet werden und aus denen erhellt, daß es das Werk eines bisher ganz unbekannten Pariser Bildhauers, Meisters Jean Lavenier ist. Es dient dies als neuer Beleg für die Thatsache, daß — während die Maler, deren sich die avignonischen Päpste zur Ausschmückung ihrer Residenz bedienten, fast ohne Ausnahme Italiener waren — zu den architektonischen und plastischen Arbeiten zumeist Einheimische verwendet werden konnten, wie ja thatsächlich insbesondere die französische Skulptur der italienischen im 13. Jahrhundert und bis um die Wende des 14. überlegen war, — Zeuge dessen sind die großen Bildercyklen der französisch-gotischen Kathedralen.

* **Eines der vornehmsten Denkmäler deutschen Kunsthandwerks** aus der Frühzeit des 17. Jahrhunderts verbirgt sich, im Verhältnis zu seinem hohen Wert viel zu wenig bekannt, in dem jetzt als Kaserne benutzten ehemaligen Residenzschloß in Schleswig. Es ist die im Jahre 1613 an der Nordseite der Schloßkapelle in der Höhe der umlaufenden Emporen hergerichtete, gegen die Kapelle ebenso wie nach außen hin abgeschlossene herzogliche Loge oder „Betstube". Mit den Täfelungen der Decke und der Wände, mit ihren kunstvollen Schnitzereien und eingelegten Füllungen bildet sie eines der wenigen, uns noch in Deutschland erhaltenen derartigen Interieurs der Renaissancezeit und überdies eines von vollendet schöner und edler Arbeit. Geraume Zeit hindurch völlig vernachlässigt, wird diese Loge jetzt auf Veranlassung des preußischen Kultusministeriums, das die erforderlichen Mittel bewilligte, der längst schon wünschenswerten sorgfältigen Restauration unterzogen, mit deren Ausführung die hierzu berufenste Kraft, der Bildhauer Heinrich Sauermann aus dem benachbarten Flensburg betraut wurde. Er hat sich durch seine hervorragende Beteiligung bei einer der letzten kunstgewerblichen Konkurrenzen um Staatspreise, durch die Anfertigung der schönen, eichengeschnitzten Truhe für das dem Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von den schleswig-holsteinischen Frauen als Hochzeitsgeschenk dargebrachte Tafelgedeck und besonders auch durch tadellos gelungene Nachbildungen älterer Stücke, wie sie unter andern das Berliner Kunstgewerbemuseum in einer von ihm herrührenden Kopie des berühmten Susannenschrankes aus dem Thaulowmuseum zu Kiel besitzt, in weiten Kreisen als ein so ausgezeichneter Meister bekannt gemacht, daß man von ihm die denkbar vorzüglichste Leistung erwarten darf. Bedauerlich bleibt es nur, daß die kostbare Loge auch nach der Restauration ebenso wie bisher in einem als Kaserne dienenden Gebäude einer dauernden Gefährdung ausgesetzt sein wird. Für ihre sichere Erhaltung wäre erst dann vollständig gesorgt, wenn sie entweder — wogegen man sich in Schleswig begreiflicherweise so viel wie möglich sträubt — aus dem Schloß entfernt würde oder aber letzteres eine wesentlich andere als die gegenwärtige Bestimmung erhielte. (Tägl. Rundsch.)

*** **Ein umfangreicher Fund römischer Bronzen** ist in Angleur bei Lüttich gemacht worden. Ein Arbeiter stieß beim Aufgraben des Bodens in der Tiefe von 50—60 cm auf ungefähr 20 Stück antike Bronzen; darunter finden sich zwei Frauenstatuetten, die Statuette eines nackten Jünglings, welcher die Arme zum Himmel emporstreckt, drei Hermen, Röhren u. s. w. Die Mehrzahl der Fundstücke sind mit vortrefflicher Patina bedeckt und vorzüglich erhalten; einzelne der Statuetten sind von ausgezeichneter Arbeit, so daß man sie direkt den pompejanischen Bronzen an die Seite stellen kann; diese sind ohne Zweifel aus Italien importirte; andere sind von geringer, fast roh zu nennender Arbeit, jedenfalls Ware, die im Lande selbst fabrizirt worden ist. Wegen der aufgefundenen Röhren denkt man, daß die Statuetten ursprünglich zur Verzierung einer Fontäne in einer römischen Villa bestimmt waren.

*** **Auf dem Nimrud-Dagh**, einem Berge Kleinasiens unweit Genger, an den Grenzen Kurdistans, war von dem Ingenieur Sester ein Monument entdeckt worden, zu dessen näherer Erforschung derselbe mit dem Dr. Puchstein von Seiten der königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin vor einigen Monaten entsendet worden war. Nach Mitteilungen, welche Direktor Conze kürzlich der Akademie gemacht hat, haben die Reisenden bei ihrem ersten Besuche der ungünstigen Witterung wegen nur kurze Zeit auf dem Nimrud-Dagh verweilen können. Doch konnte Herr P. feststellen, daß das auf dem Gipfel eines Berges gelegene Monument, ein hoher Hügel aus kleinen Steinen, mit Kolossalstatuen, Reliefs und griechischen Inschriften, der kommagenischen Dynastie im letzten Jahrhundert v. Chr. angehören wird, deren Mitglied, ein König Antiochos, in den Inschriften erwähnt wird. Die beiden Herren waren beim Abgang des Berichtes im Begriffe nach Nimrud-Dagh zurückzukehren und die Untersuchung gründlich zu Ende zu führen.

*** **Ausgrabung des Tempels der Diana von Ephesus.** Unter dem Vorsitze des Lordmajors von London fand am 24. Juli eine Versammlung statt, welche den Zweck hatte, für die kürzlich von Mr. Wood in Ephesus gemachten neuen Erforschungen die öffentliche Unterstützung anzurufen. Mr. Wood erklärte durch Pläne und Diagramme, wie der Tempel der Diana ursprünglich geformt war, und welche antiken Schätze man noch ans Tageslicht fördern könnte, wenn die Ausgrabungen zu Ende geführt würden. Gleichzeitig lenkte er die Aufmerksamkeit der Versammelten auf einige sehr schöne Skulpturen und Säulenreste, die bereits im britischen Museum ausgestellt sind. Um noch weitere kostbare Reliquien der griechischen Architektur den bereits gemachten Erwerbungen hinzuzufügen, seien etwa 5000 Pfd. St. erforderlich. Die Versammlung schloß mit der einstimmigen Annahme des von Professor Newton gemachten Vorschlages, sofort zu diesem Zwecke eine öffentliche Subskriptionsliste aufzulegen. Wood hat bekanntlich im Jahre 1871 nach zwölfjähriger Arbeit

die Tempellage entdeckt und u. a. den Rest einer Columna caelata, eine am untern Ende des Schaftes von Reliefs umgebene Säule gefunden.

*** **Entdeckung mittelalterlicher Fresken.** In der Kirche zu Diedenhofen bei Markt-Erbach in Mittelfranken wurden kürzlich an der Längsseite des Schiffes Fresken aus dem 13. Jahrhundert, drei Gemälde mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Kunigunde, entdeckt. Das erste zeigt deren Tod mit dem Engel des Gerichts, der eine Wage hält. Das zweite Gemälde zeigt die Kaiserin Kunigunde und den Kaiser Heinrich II. auf Thronsesseln sitzend; die Kaiserin hält eine Geldschüssel behufs Auszahlung der Bauarbeiten zum Bamberger Dom auf dem Schoße. Das dritte Gemälde ist unkenntlich. — Eine ähnliche Entdeckung ist im Passauer Hofe in Krems von den Stadtpfarrer Dr. Kerschbaum gemacht worden. Die dort gefundenen Fresken gehören dem 14. Jahrhundert an und stellen, wie es scheint, äsopische Fabeln dar. Die von Wolf und dem Lamm ist deutlich zu erkennen. Konservator Rosner hat die Fresken zur Publikation in den „Mitteilungen der Centralkommission" abgezeichnet.

Preisverteilungen.

* **In der Aula der Wiener Akademie der bildenden Künste** fand am 25. Juli die feierliche Preisverteilung statt. Wir verzeichnen im folgenden die zuerkannten Preise. Allgemeine Malerschule: Eine goldene Fügersche Medaille: Herrn Eduard Büchler aus Wien; eine silberne Fügersche Medaille: Herrn Alois Dellug aus Bozen in Tirol, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke". Den Lampischen Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Herrn Joseph Stalmach aus Ostrau in Mähren. Den Gundelschen Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Franz Enderle aus Wien. Den Antikenpreis für die beste Zeichnung nach der Antike: Herrn Franz Lang aus Budapest. Allgemeine Bildhauerschule: Eine goldene Fügersche Medaille: Herrn Franz Vogl aus Wien; eine silberne Fügersche Medaille: Herrn Anton Loránfi (Wielenberger) aus Kecskemet in Ungarn, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Der Märtyrer St. Sebastian erscheint wie ein vom Tode Auferstandener vor Volk und Cäsar". Einen Gundelschen Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Hans Brandstetter aus Graz in Steiermark. Den Neulingschen Preis für eine nach der Natur modellirte Figur: Herrn Fritz Hausmann aus Wien. Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Eisenmenger: Ein Preisstipendium: Herrn Koloman Déri (Deutsch) aus Bács in Ungarn. Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Trenkwald: Ein Preisstipendium: Herrn Raphael Grünnes aus Wien. Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Griepenkerl: Ein Preisstipendium: Herrn Eduard Lebiedzki aus Bodenbach in Böhmen. Spezialschule für Historienmalerei Herrn Professors Müller: Ein Staatsreisestipendium: Herrn Adolph Hirschl aus Temesvár in Ungarn. Ein Preisstipendium: Herrn Paul Joanowits aus Werschetz in Ungarn. Spezialschule für Landschaftsmalerei Herrn Professors von Lichtenfels: Eine goldene Fügersche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Rückerts Gedicht „Der Gottesacker in der Wildnis": Herrn Paul Reiffenstein aus Wien. Einen Gundelschen Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Fridolin Rauer aus St. Pölten in Niederösterreich. Ein Kenyonsches Reisestipendium: Herrn Othmar Brioschi aus Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei Herrn Professors Kundmann: Ein Preisstipendium: Herrn Robert Trimmel aus Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei Herrn Professors Zumbusch: Ein Staatsreisestipendium: Herrn Rudolph Vital aus Wien. Ein Preisstipendium: Herrn Martin Engelke aus Tilsit in Preußen. Spezialschule für Kupferstecherei Herrn Professors Jacoby: Eine goldene Fügersche Medaille für die beste Zeichnung nach dem männlichen Porträt von Porbus (im k. k. Belvedere): Herrn Gustav Frank aus Wlaschim in Böhmen. Einen Gundelschen Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Ferdinand Schirnböck aus Ober-Hollabrunn in Niederösterreich. Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst Herrn Professors Tautenhayn: Eine goldene Fügersche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Der barmherzige Samaritaner" (Medaillon): Herrn Otto Burger aus Wien. Einen Gundelschen Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Joseph Stransky aus Alt-Benatek in Böhmen. Ein Preisstipendium: Herrn Rudolph Eifele aus Wien. Spezialschule für Architektur Herrn Professors Friedrich Schmidt: Eine goldene Fügersche Medaille: Herrn Alexander Hummel aus Neuburg in Steiermark für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf zu einem Pensionate für hundert Zöglinge". Ein Staatsreisestipendium: Herrn Karl Fröhlich aus Preßburg in Ungarn. Den Haggenmüllerschen Preis für Gesamtstudien: Herrn Richard Völkl aus Wien. Ein Preisstipendium: Herrn Hermann Müller aus Krieglach in Steiermark. Spezialschule für Architektur Herrn Professors von Hansen: Eine silberne Fügersche Medaille: Herrn Joseph Schaffer aus Marienbad in Böhmen für die nächstbeste Lösung der Aufgabe: „Entwurf zu einem Pensionate für hundert Zöglinge". Einen Gundelschen Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Wenzel Marek aus Chlumečan in Böhmen. Den Peinschen Preis für architektonische Schönzeichnungen: Herrn Johann Georg Ilkits aus Semlin in Ungarn. Ein Preisstipendium: Herrn Ferdinand Scholze aus Reichenberg in Böhmen. Den Stremayrschen Preis: Herrn Lazar Gottesmann aus Probažna in Galizien. Den Rosenbaumschen Preis: Herrn Géza Mirkowski aus Jász-Fényszarn in Ungarn für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf eines Holzrahmens in Renaissance für eine Kopie der Sixtinischen Madonna".

Preisverteilung bei der internationalen Ausstellung in Wien. Am Vormittag des 2. August fand im Stiftersaale des Künstlerhauses zu Wien der feierliche Empfang der für die Ausstellung ernannten Preisrichter statt. Nach einigen einleitenden Worten des Präsidenten der Ausstellungskommission, Grafen Zichy, hielt namens der Regierung Dr. Zeller eine Ansprache an die Versammelten. Die Regierung hat für die internationale Kunstausstellung 30 goldene Medaillen, von denen jede einen Wert von 200 Fl. in Gold hat, für die besten Werke der Ausstellung gewidmet, wobei der veranstaltenden Künstlergenossenschaft auch in Festsetzung der Zahl und der maßgebenden Grundsätze die Verleihung überlassen bleibt. Außerdem sollte dieselbe auch einen österreichischen Künstler namhaft machen, der das Stipendium Sedelmayer (6000 Fr.) zum Zwecke eines einjährigen Aufenthalts in Paris erhalten soll. Nach Beendigung der offiziellen Reden teilte sich die Jury in Sektionen, und zwar für Malerei, Plastik, Architektur und graphische Künste. Zum Vizepräsidenten wurde Heinrich von Angeli gewählt. Die Malersektion wählte denselben zum Obmann, Edmond de Schampheleer zum Schriftführer. Die Sektion der Bildhauer wählte Guillaume zum Obmann, Hähnel zum Schriftführer. Die Architekten machten Ruprich-Robert zu ihrem Obmann, Dombaumeister Schmidt zum Schriftführer. Gaillard wurde Obmann für die graphischen Arbeiten, Canon Schriftführer. Insgesamt zählte die Jury 22 Mitglieder. — Die Preisverteilung fand am 6. August statt und zwar wurden die dreißig goldenen Staatsmedaillen den nachbenannten Künstlern zuerkannt. Belgien: Henri de Braekeleer, Maler; Louis Gallait, Maler; Jan Verhas, Maler. Dänemark: Thorwald Niß, Maler. Deutschland: Reinhold Begas, Bildhauer; Franz Defregger, Maler; Robert Diez, Bildhauer; Eduard v. Gebhardt, Maler; Peter Janssen, Maler; Ludwig Knaus, Maler; Franz v. Lenbach, Maler. England: Joseph E. Böhm, Bildhauer. Frankreich: Paul Jacques Baudry, Maler; William Adolph Bouguereau, Maler; Louis Clémentin Bruyerre, Architekt; Jules Clément Chaplain, Medailleur; Paul Dubois, Bildhauer; Henri Harpignies, Maler; Adolphe Joseph Huot, Kupferstecher; Jean Antoine Marie Idrac, Bildhauer. Holland: Johann A. B. Stroebel, Maler. Italien: Emilio Marsili, Bildhauer. Oesterreich-Ungarn: Hans Makart, Maler; Michael v. Munkacsy, Maler; Joseph Tautenhayn, Medailleur; Otto v. Thoren, Maler; Victor Tilgner, Bildhauer. Schweden-Norwegen: Karl Gustav Hellquist, Maler. Spanien: José Casado del Alisal, Maler; Francisco Pradilla, Maler. Der Sedelmeyersche Preis im Betrage von 6000 Fr. wurde dem Maler Franz Rumpler einstimmig zuerkannt. — Zu dem vorstehend aufgeführten Ergebnis der Juryverhandlungen muß bemerkt werden, daß in Gemäßheit der Bestimmungen des Reglements der Jury jene Mitglieder derselben, welche zugleich Aussteller sind, auf Erlangung der Staatsmedaille

Verzicht geleistet haben. Diese sind: Heinrich v. Angeli, Karl Becker, Léon Bonnat, Hans Canon, Conradin Cundeuz, Claude Ferdinand Gaillard, Claude Guillaume, Conrad Kiesel, Carl Kundmann, Victor Lagye, Jules Lefebvre, Morten Müller, Victor Marie Charles Ruprich-Robert, Edmond de Schampheleer; ferner als Ersatz-Juroren: Sigmund l'Allemand, Caspar Zumbusch.

A. R. In der **Berliner Privatarchitektur** bürgert sich die deutsche Renaissance mehr und mehr ein. Sie ist ganz dazu angethan, den Charakter der Berliner Straßen, die sich übrigens immer mehr herausmustern, so daß man bald nicht mehr von dem „Kasernenstil" wird reden dürfen, ein malerisches Gepräge zu verleihen. In der Friedrichsstraße an der Ecke der französischen Straße wird gegenwärtig mit dem Bau eines Kauf- und Wohnhauses begonnen, welches Freiherr Lothar v. Faber, der Inhaber der berühmten Bleistiftfabrik, für seine Geschäftszwecke errichten läßt. Der Entwurf ist das Ergebnis einer Konkurrenz, zu welcher 49 Projekte eingereicht worden waren. Aus ihnen kamen neun zur engern Wahl, nämlich die von H. Grisebach, Kayser und von Großheim, H. Seeling, C. Doslein, P. Lissel, R. Wolffenstein, Zekeli und Alb. Müller, C. Zaar und eines Ungenannten. Dieselben sind kürzlich von Ernst Wasmuth in Berlin im fünften Hefte der „Sammelmappe hervorragender Konkurrenzentwürfe" publizirt worden. Die ausgesetzten Preise im Gesamtbetrage von 3000 Mark wurden an die drei in obiger Reihe zuerst genannten Architekten gleichmäßig verteilt und die Ausführung des Baues durch Freiherrn v. Faber an H. Grisebach übertragen, der die schwere Aufgabe, zu dem gegenüberliegenden, in der höchsten Pracht deutscher Renaissanceornamentik ausgeführten Geschäftshause der „Germania" von Kayser und v. Großheim ein wirksames Gegenstück zu schaffen, durch die malerische Gruppirung zweier Giebel und eines hohen, spitz zulaufenden Daches, um einen an der abgeschrägten Ecke emporsteigenden Turm glücklich gelöst hat.

Die Berliner Akademie der Künste feierte am 3. August in althergebrachter Weise den Geburtstag des Königs Friedrich Wilhelms III., dessen Fürsorge das Institut seine Neubelebung, eine Erweiterung durch die Sektion für Musik und die Stiftung des großen Staatspreises für die Reise nach Rom zu danken hat. Anknüpfend an diese Verdienste um die Akademie begann der ständige Sekretär derselben, Geh. Rat Zöllner, seine Berichterstattung über das abgelaufene Studienjahr und gedachte zunächst des schweren Verlustes, welchen die Akademie durch den Tod ihres Präsidenten, des Geh. Regierungs- und Oberbaurat Hitzig, erlitt. In ununterbrochener Folge seit dem Jahre 1875 wurde derselbe durch das Vertrauen der wahlberechtigten Körperschaften an die Spitze des Senates und der gesamten Akademie berufen. Seine Eigenschaften als Mensch, als Künstler und Verwalter hoher und einflußreicher Ämter erfuhren eine eingehende Würdigung. Zu seinem Nachfolger im Präsidentenamte wurde der Oberkapellmeister Taubert gewählt. — Die seit Jahren gepflogenen Beratungen und Verhandlungen über die Revision des provisorischen Statutes der Akademie sind vor kurzem zum Abschlusse gelangt und haben die Genehmigung des Kaisers erhalten. Während das Gesamtstatut mit dem 1. Oktober dieses Jahres in Kraft treten wird, sind diejenigen Bestimmungen, welche die Zusammensetzung des Senates betreffen und welche namentlich bezweckten, der Mitgliedschaft einen größeren Einfluß als bisher auf die Zusammensetzung jener Körperschaft zu gewähren, bereits zur Ausführung gelangt. — Die Akademie verlor außer ihrem Präsidenten sechs ordentliche Mitglieder: Den königlichen Musikdirektor R. Wüerst, den Geschichts- und Genremaler Steinbrück, die Bildhauer Professor F. Drake und Professor R. Möller, den Kupferstecher Weber und den Geschichtsmaler de Biefve; ferner ein Ehrenmitglied, den Geh. Oberregierungsrat R. Knerk. Dagegen wurden der Mitgliedschaft durch statutengemäße Wahl zugeführt: Der Geschichtsmaler Geselschap, der königliche Musikdirektor Bierling, der Komponist Heinrich Hoffmann, der Bildhauer E. Encke und der königliche Musikdirektor Reinthaler in Bremen. — Die akademischen Meisterateliers für Maler und Bildhauer wurden von dreizehn Schülern besucht. Mit besonderem Danke erwähnt der Bericht, daß der Akademie die Geldmittel zur Einrichtung von noch zwei gleichen Ateliers für Architekten gewährt wurden. — Die unter Leitung des Direktors v. Werner stehende Allgemeine Akademie der bildenden Künste wird nach der Bestimmung des neuen Statutes künftig „Akademische Hochschule für bildende Kunst" genannt werden. Sie zählte im Wintersemester 222 und im Sommersemester 189 Schüler. — Das Lehrerpersonal verlor den Lehrer der Anatomie Domschke und den Lehrer an der Landschaftsklasse Ch. Wilberg. An die Stelle des ersteren trat der Maler Skarbina, während letzterer noch keinen Nachfolger erhalten hat. — Die unter Leitung des Professors Ewald stehende Kunst- und Gewerbeschule, welche mit dem 1. Oktober aus dem Verbande mit der Akademie ausscheidet, wurde im Wintersemester von 495 Schülern und Schülerinnen besucht, im Sommersemester von 408. — An der Hochschule für Musik belief sich die Zahl der Schüler während des Wintersemesters auf 25, während des Sommersemesters auf 22, bei der Abteilung für ausübende Musik auf 212, zu denen 52 Chormitglider kamen. Eine wesentliche Änderung erfuhr die Organisation dieser Lehranstalt dadurch, daß ihr eine besondere Abteilung für Komposition eingefügt wurde, an deren Spitze der Professor Kiel trat. Den zweiten Teil der Feier bildete die Zuerkennung der Preise, welche teils in den ausgeschriebenen Preisbewerbungen, teils für Leistungen in den verschiedenen Abteilungen des Lehrkörpers erworben wurden. Den ersten Preis der v. Rohrschen Stiftung, 4500 Mk. auf ein Jahr, erhielt der Architekt Jul. Knoblauch. Von den zwei Preisen der Michael Beerschen Stiftung wurde der eine, für Bekenner der mosaischen Religion allein bestimmte, dem Maler Isaak Brasch zuerkannt, der andere dem Kupferstecher Remo. (Eine etwa notwendig werdende Berichtigung dieses Namens muß vorbehalten bleiben.) Der große Staatspreis, 6000 Mark auf zwei Jahre nebst 600 Mark Reiseentschädigung, galt in diesem Jahre der Malerei. Der für das Gemälde gegebene Vorwurf war das Gleichnis vom barmherzigen Samariter. Von den drei zur Bewerbung Zugelassenen blieb der Maler Rudolf Eichstädt Sieger, während einem zweiten Bewerber, Konrad Siemenroth eine sehr nachdrücklich hervorgehobene rühmliche Anerkennung zu teil wurde. Geldpreise von 450 Mark bis 100 Mark, silberne Medaillen und „Anerkennung" wurden folgenden Zöglingen der verschiedenen Klassen zugesprochen: M. Lübke, L. Schmidt, P. Weimar, W. Weimar, G. Meyn, E. Brack, A. Matthus, H. Schulz, R. Franke, F. Görling, C. Schulze, E. Geyger, C. Philipp, H. Händler, B. Pinkow, M. Vieweg, C. Hamdorf, P. Söborg, O. Gust, E. Wratzke, F. Pfanschmidt, M. Biagini, A. Mosecker, W. Marcinskowski, F. Görling, R. Knötel, C. Sterry, Th. Sander.

Personalnachrichten.

Eugène Guillaume, der bekannte Bildhauer und frühere Direktor der École des beaux-arts sowie Direktor der schönen Künste im Ministerium Dufaure, ist auf die durch den Tod von Charles Blanc erledigte Lehrkanzel für Ästhetik und Kunstgeschichte am Collège de France berufen worden. Guillaume hat sich bisher auch schon schriftstellerisch durch einen Essay über Michelangelo als Bildhauer und mehrere geistvolle Studien über die Skulpturen des Salon in den letzten Jahren hervorgethan.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **In Orvieto** sind jüngst die ersten Säle eines im Entstehen begriffenen städtischen Museums eröffnet worden, welches in der Opera del Duomo, gegenüber dem Dom, installirt, sein Zustandekommen der Zusicherung einer jährlichen Unterstützung seitens der Munizipalität sowie des Unterrichtsministeriums verdankt. Die Verwaltung des Domfonds hat nicht nur das Lokal zur Verfügung gestellt, sondern auch zu dem Material der Sammlungen beigetragen, indem sie die mittelalterlichen Kunstgegenstände, die ihr Eigentum bilden, dem neuen Museum zur Aufbewahrung überließ. Im ersten der Säle sind die Funde an Bronzen, Waffen, keramischen Erzeugnissen und anderen Überresten aufgestellt, welche bei der Aufdeckung der alten Gräberstätte des Croci-

fisso del Tufo in der Nähe der Stadt sich ergeben haben. Es ist hier auch ein Plan der letzteren, soweit sie bisher explorirt ist, aufgelegt, mit genauer Angabe der Fundorte der einzelnen Objekte. Im zweiten Saal sind eine Anzahl architektonischer Dekorationsglieder aus Terrakotta untergebracht, welche einem römischen Tempel angehörten, auf dessen Überreste man in der Nähe des Giardino pubblico bei der Anlage einer neuen Straße stieß. Auch ist hier die Rekonstruktion eines altetruskischen Grabes aufgestellt, entsprechend den Mustern von der Grabstätte des Crocifisso del Tufo. Im ersten Geschoß sind sodann die oben erwähnten Reliquien mittelalterlicher Kunst aus dem Besitz der Opera untergebracht, welche insbesondere als Kommentar für die Geschichte des Dombaues Interesse gewähren. Es befinden sich darunter zwei Zeichnungen der Domfassade von Lorenzo Maitani und der Entwurf einer Kanzel für den Dom, den man Giovanni Pisano zuschreibt. — Bei diesem Anlaß sei erwähnt, daß die Restaurationsarbeiten im Dom, welche die Entfernung der Denkmale aus der Spätzeit des 16. und dem 17. Jahrhunderts aus dem Innern desselben und die Herstellung des einheitlichen Eindrucks dieses letzteren bezwecken, rüstig fortschreiten. Hierbei sind an einigen Altären Bruchstücke von Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert entdeckt worden, welche samt den Inschriften, die sie tragen, wohl werden gerettet werden können.

Die Sabouroffschen Sammlungen. Der russische Botschafter am Berliner Hofe, Herr von Sabouroff, ist, wie schon früher erwähnt, im Besitze bedeutender Kunstschätze, über welche demnächst der Assistent der Antikenabteilung des Berliner Museums, Dr. Furtwängler, ein großes Werk herausgegeben wird. Da diese Publikation das Interesse der ganzen gebildeten Welt erregen dürfte — denn es handelt sich hier um Kunstschätze, welche erfolgreich mit den Sammlungen der Londoner, Pariser und Berliner Museen konkurriren können — so wollen wir die Hauptbestandteile der Sammlungen kurz erwähnen. Einen großen Teil derselben — so schreibt man uns — bilden Marmorarbeiten aus Griechenland, aus denen wir zunächst sehr altertümliche Reliefs aus Sparta hervorheben. Ein Grabrelief aus Euböa stammt aus der Zeit des Phidias, während ein großes Grabrelief aus Athen in das 4. Jahrhundert gehören dürfte. Aus Athen, resp. der nächsten Umgebung Athens, entstammen auch einige Grabstatuen, während als besonders schön einige attische Grabreliefs und als noch hervorragender ein weiblicher Kopf aus Eretria, wohl der Zeit des Praxiteles entstammend, genannt werden müssen. Von unschätzbarem Wert ist eine hier zu erwähnende Bronzestatue des Apollo, die im Meere bei Salamis gefunden wurde. Den Hauptbestandteil der Kunstschätze des Herrn von Sabouroff aber bildet eine Terrakottensammlung, deren einzelne Gruppen an Schönheit die der weiter oben erwähnten Museen bei weitem übertreffen, da ihr Besitzer in der Lage war, bei den ersten Ausgrabungen im Jahre 1871 persönlich die schönsten Stücke auszuwählen und anzukaufen. Als die schönsten Funde aus Tanagra dürften folgende zu bezeichnen sein: eine Frau, welche einen kleinen Eros mit einer Spindel züchtigt, ferner eine Mänade, die nach einem bacchantischen Tanz vor Ermattung niedergesunken und eingeschlafen ist; ein Mädchen mit einer Grabvase zu einer Grabstätte gehend; außerordentlich schön sind einzelne Frauengestalten; Farben und Vergoldung sind vielfach vorzüglich erhalten. Noch großartiger als diese Tanagräer aber sind Mädchengruppen aus Korinth und verschiedene Terrakotten aus Kleinasien. Erwähnt sei eine Eros- und Psychegruppe und vor allem eine Silensfigur aus Hermione, die vorzüglichste, welche bis jetzt bekannt ist. Hervorzuheben ist außerdem eine Sammlung bemalter Thonvasen aus Griechenland, unter denen als Prachtstück eine Vase mit tanzenden Bacchantinnen, Nymphen, Dionysos 2c., alle mit beigeschriebenen Namen, zu bezeichnen ist. Eine große Hochzeitsvase stellt eine Scene dar, wie der Bräutigam die Braut auf einen Wagen hebt, während eine andere Vase von außerordentlicher Seltenheit eine humoristische Mäuse- und Katzenjagd zeigt. Zum Schluß seien noch die Bronzen erwähnt, unter denen wir einen Spiegel mit dem Raub des Ganymed besonders hervorheben wollen. (Tägl. Rundsch.)

Rgt. **Münchener Kunstverein.** Die letzten Wochenausstellungen geben uns nur wenig Veranlassung, uns darüber auszusprechen, doch erheischt die Gerechtigkeit, der nachgenannten Arbeiten rühmend zu gedenken: J. G. Steffan brachte ein höchst wertvolles Bild zur Ausstellung: „Am Reichenbach im Berner Oberland" mit so meisterhaft gemaltem, über Felsen stürzenden Bergbach, wie nur dieser auch in fortschreitendem Alter immer noch sich vervollkommnende gediegene Künstler solche zu malen versteht. Von Andersen-Lundby sah man ein anderes Meisterwerk „Partie aus dem englischen Garten bei München", eine Winterlandschaft ersten Ranges, von überzeugender Wahrheit der Zeichnung und wundersam feiner Stimmung; von Fräulein Stromeyer eines ihrer prächtigen Blumenbouquette, die mit zum besten gehören, was in diesem Kunstzweige je geleistet wurde. Prof. Christian Roth stellte eine geistreich modellirte Büste des königl. niederländischen Obersten v. Siebold aus, und Franz Adam, unser berühmter Schlachtenmaler, eine „Gruppe weidender Pferde", bei deren Anblick einem Sportsmann das Herz im Leibe lachen muß, so treu und lebendig hat der Meister jede Bewegung der herrlichen Tiere wiedergegeben. Von Mathias Schmid, dessen „Eingeseifter Pfarrer" auf der bayerischen Landesausstellung jüngst um 10000 Mark zur Verlosung angekauft wurde, befand sich ein köstliches Bildchen von hohem koloristischem Wert im Vereinslokal: „Die Heiligenwäsche". Es zeigt ein hübsches Tiroler Bauernmädel, das sich für die kommenden Festtage die fromme Aufgabe gestellt, sämtliche Heiligenbilder des Hauses einer gründlichen Reinigung mittels Wasser und Bodenbürste zu unterstellen. Den Schluß mag Pfohls „Nubische Wasserträgerin" machen, welche durch schönen Fluß der Linien erfreut.

⁂ **Ein neues Panorama,** welches den Bastillesturm darstellt, ist in Paris eröffnet worden. Die Maler Poilpot und Jakob haben den Moment dargestellt, wo die Stürmenden in den Vorhof eingedrungen sind und Maillard dem Gouverneur Delaunay die Aufforderung zukommen läßt, sich zu ergeben. Der Zuschauer steht auf einer Terrasse inmitten des insurgirten Stadtviertels. An den Fenstern und auf den Dächern der benachbarten Straßen erscheinen erschreckte Bourgeois oder kampflustige Patrioten, die von der Höhe herab ihre Flintenschüsse abgeben. Unten wimmelt es in unabsehbarer Masse von dem aufständischen Volk. Als Folie des Ganzen dient das Panorama des alten Paris von 1789 mit seiner auf Meilen hin sichtbaren Umgebung.

B. **Düsseldorf.** In der letzten Zeit erregte das neue Bild Andreas Achenbachs: „Mondaufgang bei Ostende" mit reicher Staffage besonderes Aufsehen, es wurde gleich desselben Meisters „Niederländischer Hafen bei Ebbe im Mondschein" von der Ed. Schulte'schen Kunsthandlung sofort angekauft. — Ein hiesiger Kunstfreund, Gutsbesitzer August Courth, welcher große Besitzungen in der Nähe von Krefeld hat, will jene Stadt um ein monumentales Kunstwerk bereichern. Er hat ihr die Summe von 30000 Mark zum besten der Webeschule geschenkt, unter der Bedingung, daß davon 3000 Mark zur künstlerischen Ausschmückung des Museumssaales in derselben nach den von Prof. Albert Baur anzufertigenden Skizzen verwendet werden, was die Krefelder Stadtverordneten natürlich gerne zusagten.

⁂ **Für die Berliner Nationalgalerie** hat Gustav Gräf ein Bildnis des verstorbenen Kriegsministers Albrecht von Roon vollendet. Es liegt bekanntlich in der Absicht der Direktion, eine Sammlung von Bildnissen berühmter Männer zu begründen, welche sich um den preußischen Staat in der Politik, im Kriege, in Kunst und Wissenschaft verdient gemacht haben. Bis jetzt umfaßt diese Sammlung Bismarck und Moltke von Lenbach, Manteuffel von v. Angeli, Mommsen und Helmholtz von Knaus, zu denen jetzt Roon hinzugekommen ist. Zugleich sollen diese Bildnisse durch Meister des Porträts ausgeführt werden, die also zugleich Gelegenheit haben, sich selbst damit ein Denkmal zu setzen. Das Porträt des ehemaligen Kriegsministers ist ein Kniestück von schlichter, in Vortrag und Farbe anspruchsloser Behandlung, das auf den ersten Blick vielleicht nicht dieselbe eindrucksvolle Wirkung erzielt, wie ein von dem gleichen Künstler herrührendes älteres Brustbild derselben Persönlichkeit, bei längerer Betrachtung aber die charakteristische Auffassung desto mehr zur Geltung bringt. Mit dem Interimsrock bekleidet, den nur der Orden pour le mérite und das eiserne Kreuz schmückt, hebt sich

die Gestalt von einem braungetönten Hintergrund ab, mit der linken Seite in den Fond des Bildes zurücktretend, während der Kopf, der rechten Schulter zugewandt, dem Beschauer fast en face entgegenblickt.

Rgt. **Prof. Konrad Knoll in München** hat im Glaspalast das von ihm nun fertig gestellte **Unionsdenkmal** der Lutheraner und Reformirten der Pfalz für die Stiftskirche zu Kaiserslautern öffentlich und unentgeltlich ausgestellt. Dasselbe ist 25 F. hoch und im Charakter deutscher Renaissance durchgeführt. Auf vorspringenden Sockeln stehen die Bildsäulen der Hauptvertreter und Begründer der evangelischen Kirche, Luther und Calvin. Zwischen ihnen sieht man in entsprechender Gruppierung die Medaillonbildnisse Zwinglis, Bucers und Melanchtons und die Wappen bezüglicher Städte der Pfalz sowie das pfälzische und bayerische Wappen. Ein Genius des Friedens krönt das Ganze; er hält in der Linken den Kelch und senkt mit der Rechten einen Palmenzweig darüber. Zu seinen Füßen liegt ein Eichenkranz mit gekreuztem Palmenzweig, daneben das Wappen der Stadt Speyer. Die beiden Seitenflächen des Monuments enthalten die Medaillonbildnisse Huttens und Sickingens nebst ihren Wappen, dann den deutschen Adler und das Wappen der Burg Sickingens, der Veste Ebernburg bei Kreuznach, genannt die Herberge der Gerechtigkeit. — Die Inschriften lauten: „Einer ist euer Meister, Christus; ihr aber alle seid Brüder.“ (Matth. 23. 7.) — „Zur Erinnerung an die Union der Lutheraner und Reformierten (im Jahre 1818) errichtet 1882.“ Das Denkmal macht einen außerordentlich großartigen Eindruck und darf wohl als die Hauptschöpfung Knolls betrachtet werden. Leider kann es erst im nächsten Jahre aufgestellt werden.

Eine Ausstellung alter und neuer Erzeugnisse der kirchlichen Kunst ist in Frankfurt für die Zeit vom 10.—14. September in Aussicht genommen, wo in genannter Stadt die 29. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands tagt. Der Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein hat die Sache in die Hand genommen und ladet zur Einsendung geeigneter Gegenstände ein. Das Nähere ist auf Anfrage bei dem Sekretariat des Kunstgewerbevereins zu erfahren.

*** **Das Pariser Musée des arts décoratifs** wird nunmehr definitiv sein Unterkommen im Palais D'Orsay erhalten, welches im Jahre 1871 von den Kommunards verbrannt worden ist. Unter dem Kaiserreich befanden sich der Staatsrat und die Oberrechnungskammer in demselben. Die Umfassungsmauern sind noch erhalten und sollen, da sich ihre Solidität bei einer Untersuchung durch Sachverständige erwiesen hat, restaurirt werden.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Die Mineralmalerei Adolf Keims.** Der Chemiker und Kunstanstaltbesitzer Adolf Keim in München hat der königl. Akademie der bildenden Künste sein neues Malverfahren zur Prüfung und Begutachtung vorgelegt und die königl. Akademie eine eigene Kommission hierzu ernannt, bestehend aus den Akademieprofessoren Wilh. Lindenschmit, Andr. Müller und Gabr. Max, dann aus den Architekten Alb. Schmid und Fritz Hasselmann und dem Chemiker Dr. Otto Lietzenmaier. Die Kommission hat nun ein in einen chemisch-technischen, einen bautechnischen und einen künstlerischen Teil zerfallendes Gutachten abgegeben. Die beiden ersten Teile sprechen sich übereinstimmend dahin aus, daß es Hrn. Keim durch seine ganz rationelle Technik gelungen ist, das Problem der Herstellung von durch das Klima unzerstörbaren Wandmalereien vollständig zu lösen. Diesem Gutachten schließt sich der dritte Teil nach allen Seiten an und fügt noch Nachstehendes bei: „Die Vorteile der neuen Technik dürften sich abgesehen von der bereits konstatirten Dauerhaftigkeit und Unzerstörbarkeit noch in folgendem finden lassen. Besonders ist es der klare weiße Malgrund, auf welchem sich die Farben (besonders Lasuren) durchsichtig, brillant und mit großer Leuchtkraft Wirkung verschaffen, was auf dem dunklen Untergrunde des stereochromen Cement- oder Mörtelgrundes nicht der Fall ist. Die Reichhaltigkeit der Farbenskala ist eine große, und ist hier das höchste Licht des Frescobildes sowie eine bedeutende Tiefe und Wärme der Schatten erreichbar, wie durchaus auch kein Mangel an brillanten Farben ist. Vorteilhaft ist die außergewöhnlich feine Reibung, in der diese Farben von dem Erfinder fabrikmäßig hergestellt werden, welche hierdurch bei möglichst geringem Farbenquantum leicht Deckung des Malgrundes ermöglichen. Es sind sowohl Deck- als Lasurfarben anwendbar. Die Bilder lassen sich, wie in der Stereochromie und Frescomalerei, ganz matt herstellen, so daß sie von dem Beschauer bei jeder Beleuchtung und von jeder Seite aus gesehen werden können. Das Malen selbst ist äußerst angenehm und bietet nicht die mindesten Schwierigkeiten. Die Farben sind äußerst geschmeidig, gehen leicht vom Pinsel, adhäriren gut auf dem Malgrunde und lassen sich ineinander vertreiben. Die vollendeten Bilder können mit Leichtigkeit retouchirt, verbessert und zusammengestimmt werden. Einer der größten Vorteile aber im Gegensatze zur alten Stereochromie ist es, daß die Farben, nachdem sie fixirt sind, ebenso bleiben und wirken, wie während des Malens im nassen Zustande, daß also durch das Fixiren nicht die geringste Nuanceänderung, welche die Harmonie und Stimmung des Werkes stören könnte, eintritt. Die Technik ist so einfach und leicht, daß, wie Herr Historienmaler Hugo Bartlme in seinem Gutachten auf Grund der von ihm angestellten Versuche sich ausspricht, „sich jeder Künstler in kürzester Zeit eine beliebige, seiner individuellen Anschauung entsprechende Technik selbst bilden kann“. Von den Künstlern welche sich der Keimschen Technik bereits wiederholt bedient haben, mögen außer obigem noch v. Lenbach, W. Lindenschmit, W. Hauschild und Ferdinand Wagner (in Augsburg) genannt sein. — Kürzlich ist die Keimsche Erfindung in eine neue Phase getreten. Bisher war diese Technik nur bei Wandgemälden anwendbar oder wohl auch auf dicke Platten aus dem von Keim erfundenen Untergrunde. Nun ist es demselben gelungen, seine Erfindung auch auf Staffeleibilder auszudehnen, welche die gleiche Widerstandskraft gegen alle Temperatureinflüsse, Wasser, Säuren und selbst Feuer besitzen, wie die mittels seiner Technik hergestellten Wand- und Deckenbilder. Herr Keim präparirt jetzt Malleinwand, die von der für Ölmalerei bestimmten kaum zu unterscheiden ist und gleich dieser ohne Schaden gerollt werden kann, auch wenn sie schon bemalt ist. Übrigens haben die Herren Keim und Recknagel auf den Wunsch zahlreicher Künstler, Techniker und Kunstfreunde eine praktisch-technische Malschule für Mineralmalerei nach beiden Richtungen mit nur fünfwöchentlichem Unterricht eingerichtet.

E. v. H. **Das Nordportal der St. Ulrichskirche in Augsburg.** Schon früher wurde in diesen Blättern (Jahrg. XI, Nr. 46 und XII, Nr. 37) auf die Restauration der St. Ulrichskirche in Augsburg hingewiesen, welche durch die unermüdliche Thätigkeit des damaligen Stadtpfarrers und jetzigen Domkapitulars L. Hörmann unter erfolgreichster Leitung des städtischen Baurates L. Leybold im Innern durchgeführt wurde. Schon damals beabsichtigte Hörmann die Restauration auch auf die Außenseite der Kirche und namentlich auf das verwitterte, dem Einsturz drohende Nordportal auszudehnen und hatte hierfür die beste Kraft, den Bildhauer Franz Xaver Müller in Augsburg ausgewählt. Die anfänglich verfügbare Summe belief sich auf 18600 Mk. Aber schon bei einzelnen Werkteilen in der Augsburger Gewerbevereinsausstellung vom 18. Aug. bis 8. Sept. 1878 (Kunstchronik, Jahrg. XIII, Nr. 49) zeigte sich durch die begonnene außerordentliche Ausführung, daß die veranschlagten Kosten weitaus überschritten werden müßten. Erst dem zweiten Nachfolger Hörmanns, Stadtpfarrer J. Stöger, war es vorbehalten, im Vereine mit Baurat Leybold in unserer sparsamen Zeit die Mittel auf 35000 Mk. und dadurch das bedeutende Werk zur Vollendung zu bringen. Und in schöner Vollendung, ganz im Stil des spätgotischen Kirchenbaues, überwölbt jetzt der baldachinartige, auf schlanken Pfeilern ruhende erneute Vorbau das Portal, welches schon Kaiser Maximilian I. am 13. Juni 1500, Papst Pius VI. am 4. Mai 1782 und noch viele hohe Personen durchschritten hatten. Die Arbeit darf der früheren ebenbürtig genannt werden. Nur sind die mit sinnbildlichen Tiergestalten durchflochtenen Gliederungen und architektonischen Ausschmückungen noch reicher als vormals. Dabei dient es zur Beruhigung, daß ein äußerst harter Sandstein verwendet wurde, der mehr Dauer verspricht, als

das verwitterte Material des alten Baues. Meister Müller hat mit Recht nach altem Brauche seinen Porträtkopf an dem Portal angebracht, neben dem Burkhard Engelbergers Gedenktafel eingemauert ist. Im Bewußtsein, einen so geeigneten Meister zur Verfügung zu haben, wird der Wunsch immer reger, daß sich die Restauration auf alle äußeren plastischen Teile der Ulrichskirche erstrecken möchte, die noch die Verwüstungen der Bilderstürmerei und der Zeit an sich tragen, ehe Müller durch andere Arbeiten ganz gebunden wird; denn außer verschiedenseitigen Bestellungen, welche sein besprochener Erfolg herbeiführte, erhielt er von S. Maj. dem König von Bayern den ehrenvollen Auftrag, für dessen Erzieherin, die verstorbene Freifrau von Leonrod, ein Denkmal im gotischen Stil auf dem katholischen Friedhof in Augsburg auszuführen.

Für die Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums ist dieser Tage eine definitive Bibliotheksordnung erlassen worden und im Druck erschienen. Wir entnehmen derselben, daß die Bibliothek einem jeden zur Benutzung offen steht, der sich zu legitimiren vermag, den Besuchern der Universität, der technischen Hochschule der Kunstakademie, der Kunstschule, der Unterrichtsanstalt des Museums und der Handwerkerschule, gegen Vorzeigung der betreffenden Studien- oder Erkennungskarten. In ihren einzelnen Bestimmungen ist die neue Bibliotheksordnung so liberal gehalten, wie es im Interesse der Erhaltung der meist kostbaren Abbildungswerke nur möglich ist. Wenn auch das Entleihen von Büchern zur Benutzung außerhalb des Museums auf bestimmte Kategorien von Personen beschränkt bleibt, so ist doch die reichlich bemessene Zeit, in der das Lesezimmer dem Publikum offensteht, den weitestgehenden Bedürfnissen angepaßt. Speziell mit Rücksicht auf diejenigen, die tagsüber in Atelier und Werkstatt festgehalten werden, ist das Lesezimmer an vier Abenden der Woche von 7½ bis 9½ Uhr geöffnet; nur im Juli und August fällt dieser Abenddienst aus. Am Tage kann die Bibliothek jahraus jahrein von 10—3 Uhr benutzt werden. Die Einrichtungen des vorzüglich beleuchteten Lesezimmers sind nach jeder Richtung bequem und zweckentsprechend. Praktische kleine Pulte zum Aufstellen der Bücher und Vorlagen erleichtern dem Zeichner die Arbeit; Tuschgläser, Lupen ꝛc. werden im Bedarfsfalle zur Verfügung gestellt. Die Kataloge, die neuesten Nummern einer großen Anzahl von Fachzeitschriften und eine Reihe von Nachschlagewerken liegen zur freien Benutzung aus; die aus dem Büchersaal verlangten Werke und Mappen werden sofort verabfolgt. Dabei herrscht jederzeit wohlthuende Ruhe, die jede Störung bei der Arbeit ausschließt. Der Besuch der Bibliothek, die dem Kunstgewerbe und dem Studium ein außerordentlich reiches Material an Litteratur und Abbildungen zugänglich macht, war infolge der früher unzureichenden Lokalitäten ein verhältnismäßig geringer; seit der Übersiedelung in das neue Gebäude ist die Besucherzahl auf monatlich über 800 Personen gewachsen und hat während des letzten Winters in einzelnen Monaten über 1000 betragen. Die Bibliotheksordnung ist an verschiedenen Stellen im Museumsgebäude zur Kenntnisnahme angeschlagen und wird auf Wunsch im Lesezimmer kostenfrei verabfolgt.

⁂ **Die neuesten Nachrichten von Dr. Schliemann** hat Professor Virchow in der Sitzung der Berliner Anthropologischen Gesellschaft vom 15. Juli mitgetheilt. Schliemann hat auch jetzt noch mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, die ihm die türkische Regierung bereitet. So hat sie ihm neuerdings untersagt, Pläne von dem aufgegrabenen Terrain aufnehmen zu lassen, infolgedessen der in Begleitung des Forschers befindliche Architekt seine Arbeiten einstellen mußte. Wie der türkische Gouverneur bedeutet hat, sei es auf das Strengste verboten, längst des ganzen Hellespontes irgend welche kartographische Aufnahme zu machen. Alle Versuche Schliemanns, der Sache auf diplomatischem Wege beizukommen, sind ebenso vergebens gewesen, wie auch die Bemühungen, die Prof. Virchow von Berlin aus unternommen hat, die Angelegenheit in befriedigender Weise zu regeln. Man wird sich daher mit einigen allgemein orientirenden Skizzen begnügen müssen, die Schliemann vorher aufgenommen hatte. Im übrigen wird Deutschland bald in die Lage versetzt werden, mit den Erfolgen der neuesten Forschungen Schliemanns genau vertraut zu werden. Dr. Schliemann hat nämlich für die nächste Generalversammlung der Anthropologen in Frankfurt einen Vortrag angekündigt, bei dem er nicht nur wichtige Funde im Original, sondern auch übersichtliche Zeichnungen u. dgl. vorzulegen gedenkt. Die Arbeiten zur Erforschung der zweiten Stadt hat Schliemann nunmehr völlig abgeschlossen, nachdem die ganzen Lokalitäten freigelegt sind. In letzter Zeit ist er dann noch beschäftigt gewesen, einige andere Punkte, namentlich am Ida, zum Gegenstand seiner Untersuchung zu machen. Es handelt sich hier vor allem um die Plätze, auf welchen nach der alten Tradition das Geschlecht des Dardanos ursprünglich gewohnt, ehe es im allmählichen Fortschreiten bis zur Küste gelangte. Leider haben die Durchforschungen an allen in Angriff genommenen Stellen nur wenig Ergebnisse gehabt. Die Schuttanhäufung war an keiner Stelle über einen halben Meter hoch, oft aber noch weit geringer. Die gefundenen Topfscherben u. s. w. gedenkt Schliemann der Berliner Sammlung einzuverleiben, sobald das neue ethnologische Museum fertig gestellt ist. An einer Stelle, bei Schialital, ist Schliemann auch auf einige Gräber gestoßen; die Fundsachen, ein Dreifuß, eine Bronzeschale, silberne Ohrringe u. s. w. waren aber meist zerbrochen. In der ersten trojanischen Stadt, die Schliemann speziell auf Wunsch Virchows nochmals durchgraben hat, sind u. a. wieder eine Axt und zwei Topfscherben mit Eulenköpfen aufgefunden, auch diese Sachen hat der Forscher für das Berliner Museum bestimmt.

⁂ **Ein Denkmal für den Dichter Wilhelm Hauff** ist am 7. Juli in Stuttgart eingeweiht worden. Der Entwurf desselben rührt vom Oberbaurat von Leins her. Mit Rücksicht auf die landschaftliche Umgebung wurde eine halbrunde Ruhebank angelegt, in deren Mitte sich das Postament mit einer Nische erhebt, in welcher die von dem Bildhauer W. Roesch modellirte Bronzebüste des Dichters steht. Ein Giebel mit Akanthusblättern und Palmetten schließt das Ganze ab. Das Denkmal hat eine Höhe von fünf Metern und ist in gelblich weißem (Lothringischen) Kalkstein ausgeführt.

⁂ **Für die Konservirung der Kunstdenkmäler** wird jetzt in verschiedenen deutschen Staaten eine rege Thätigkeit entfaltet. Im Großherzogtum Sachsen-Weimar ist eine Kommission zur Aufnahme der historischen Baudenkmäler Thüringens niedergesetzt worden, deren sachverständige Mitglieder Prof. Klopfleisch in Jena und Hofrat Ruland in Weimar sind. — Die Regierung des Großherzogtums Hessen hat vor einiger Zeit die Herausgabe eines Werkes über die Kunstdenkmäler Hessens, d. h. eines beschreibenden Verzeichnisses der in dem Lande vorhandenen Kunstdenkmäler und Altertümer in dem Bereiche der Architektur, Plastik, Malerei und des edleren Kunsthandwerks, ausgestattet mit künstlerischen Beilagen, auf Staatskosten beschlossen. Zur Ausführung dieses Beschlusses werden den Bürgermeistern und Geistlichen Fragebogen zugestellt, die ausgefüllt an das Ministerium des Innern und der Justiz einzusenden sind.

⁂ **Die geschnitzte Holzdecke im Schlosse zu Jever** in Oldenburg, welche Lübke in seiner „Geschichte der deutschen Renaissance", S. 774, kurz erwähnt, ist von dem Bildhauer Boschen abgeformt worden. Nach seinen Gipsabgüssen hat man Photographien angefertigt, welche erst den ganzen Reichtum dieses Meisterwerkes der Holzschnitzerei und die erstaunliche Phantasie seines Schöpfers recht erkennen lassen. Die Decke besteht aus 28 Kassetten, welche durchweg gut erhalten sind. Die üppigen Ornamente weisen das Werk in die Spätzeit des 16. Jahrhunderts. Auf einer Tafel der Einfassung liest man die Buchstaben E. S., welche unzweifelhaft die Initialen des Meisters sind.

⁂ **Der Saal des Rathauses in Hannover**, eines Backsteinbaues aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, welcher seit 1877 von dem Baurat Hase restaurirt wird und demnächst seiner Bestimmung zurückgegeben werden soll, ist von dem Maler Schaper in Hannover mit einem reichen Schmucke von figürlichen und ornamentalen Wandmalereien versehen worden. Den „Hamb. Nachrichten" wird über dieselben folgendes geschrieben: Bei 11 m Breite ist der Saal mehr als doppelt so lang. Die Decke ist hoch gewölbt, in der Form eines Kleeblattes. Durch diese Art der Deckenwölbung wurden dem Künstler wohl gegliederte Wandflächen geboten. Die beiden großen, zu beiden Enden des Saales, oberhalb der Eingangsthüren, sind größeren figürlichen Darstellungen

eingeräumt. Auf der einen Seiten erblicken wir, wie Herzog Erich von Braunschweig, welcher als Lehnsherr der Stadt Hannover erscheint, vor den Thoren von festlich geschmückten Frauen und Bürgern empfangen wird; auf der entgegenstehenden Seite sitzt Kaiser Maximilian auf dem Thron, umgeben von den deutschen Kurfürsten; über dem Bild erscheint Jesus Christus auf einem Regenbogen thronend, umgeben von musizirenden Engeln. Die hochgewölbte Wandung ist entsprechend ihrer Kleeblattform in zwei leichtgeschwungene Hauptflächen auf jeder Seite eingeteilt. Figürlicher und ornamentaler Schmuck wechseln hier miteinander ab. Die untere, hervorspringende Fläche zeigt die Wappenhalter von 42 Städten des Hansabundes, welchem auch Hannover als Mitglied angehörte. Keine dieser Figuren: Männer in Lebensgröße, bald jugendliche, bald ältere Gestalten, sieht der anderen in Haltung, Gesicht oder Gewandung gleich; der Künstler hat hier mit reicher Phantasie und Beherrschung aller Formen die Kostüme jener Zeit individualisirt. Die obere und größere Hälfte der Deckenwölbung zerfällt in eine Anzahl Felder, deren Hauptschmuck je vier auf jeder Seite befindliche weibliche Gestalten, unter Baldachinen stehend, ausmachen. Sie stellen sinnbildlich die großen deutschen Ströme und Gewässer dar, auf welchen die Hansa heimisch war: Elbe, Weser, Havel, Oder, Weichsel, Rhein, Nord- und Ostsee. Die Elbe erscheint als die reichstgekleidete der Stromjungfrauen, ein Scepter in der einen, ein Schiff in der andern Hand; die Weser ist mehr eine bürgerlich liebliche Erscheinung; die Havel ist die dienende Magd; die Oder die städtereiche; die Weichsel ist eine Schifferin mit der Polenmütze; die Nordsee erhebt sich als dräuende Göttin mit dem Dreizack aus der Flut; etwas milder erscheint die Ostsee. Nur der Vater Rhein ist dem Künstler nicht ebenso gelungen, als die anderen. Er hat den Rhein als Lorelei dargestellt; in der einen Hand eine Leier, in der andern eine Weintraube. Einesteils ist die Symbolisirung romantisch-modern, andererseits realistisch. Die Belastung der einen Hand mit der schweren Traube paßt nicht zu dem Saitenspiel. Zwischen den weiblichen Figuren breiten mächtige Reichsadler ihre Flügel auf der Decke aus. Der Zwischenraum zwischen den Bildern und Figuren ist aber ganz durchwebt von ornamental behandelten Blättern und Bäumen, kein Fleck des Saales ist unbemalt gelassen. Der Totaleindruck ist ein überaus wohlthuender; man empfindet eine vollendete Farbenharmonie, in welcher sich kein einziger Ton herausdrängt, sondern alles zum ganzen strebt, wo jede Farbe herrscht, indem sie der andern dient. Um die historische Idee des figürlichen Schmuckes noch einmal ins Auge zu fassen, so besteht dieselbe in der Beziehung der Stadt Hannover zum Hansabund, zum Welfenhaus und zum Kaisertum. Einen weitern Schmuck wird der Saal durch die Anbringung von schön geschnitzten Stühlen, welche zu beiden Enden die Wände bekleiden, erhalten. Die Entwürfe sind von Baurat Hase. Über dem Gestühl erheben sich Gesimse, auf welchen kostbare Gefäße, die im Besitze der Stadt sind, aufgestellt werden. Auch die an den Saal stoßenden Nebenräume sind polychrom behandelt, besonders schön ist das Treppenhaus geschmückt, das seine Hauptzierde aber erst später erhalten wird, nämlich eine Wandmalerei, welche eine mittelalterliche Befreiungsthat der hannoverschen Bürger zum Gegenstande hat.

A. R. **Der alte Vorhang des Dresdener Hoftheaters**, ein Werk Julius Hübners, welcher bei dem Brande im Jahre 1869 zu Grunde ging, ist an einer andern Stelle wieder erstanden. Ein kunstsinniger Bürger Leipzigs hat denselben nach einer Zeichnung des Meisters durch dessen Sohn, den Lehrer an der Berliner Kunstakademie, Eduard Hübner, für das Leipziger Stadttheater wieder herstellen lassen. Das Originalwerk, im Jahre 1841 gemalt, war aus der romantischen Stimmung jener Tage herausgeschaffen worden. Der Künstler hatte die Figuren, welche im Prologe von Tiecks „Kaiser Octavian" auftreten, in einer phantastischen, von der Abendsonne beleuchteten Landschaft zu einer idealen Komposition vereinigt. In der Mitte führte der Dichter die Romanze, d. h. die romantische Poesie, eine reichgekleidete Jungfrau, die auf einem Zelter ritt. Links sah man den Liebenden und die Pilgerin, den Glauben und die Tapferkeit, letztere beide durch weibliche Figuren symbolisirt. Auf der rechten Seite umspielten Liebe und Scherz, zwei Knaben, den Ritter, der sich über das im Grase ruhende Hirtenmädchen beugt. Diese ganze Komposition hat Eduard Hübner wiedergegeben und auch in der Farbe den gedämpften Ton beibehalten, welcher den romantischen Bildern der vierziger Jahre eigentümlich ist. Nur in der Landschaft, welche Ernst Körner ausgeführt hat, ist der Farbe eine größere Freiheit gewährt worden. Da die Komposition oben halbrund abschließt, entstehen in den Ecken Lünetten, welche mit allegorischen Frauengestalten ausgefüllt sind; auf der linken Seite die heroische Musik mit einem Adler, auf der rechten Seite die idyllische mit einem Schwan. Unter der Komposition zieht sich ein Fries mit den Hauptfiguren der klassischen Tragödie und des klassischen Lustspiels hin, welche durch die Masken der tragischen und der komischen Muse so geschieden sind, daß jene die linke, diese die rechte Seite einnehmen. Für diese äußerst lebendig gezeichneten und scharf charakterisirten Figuren hatte Ludwig Richter den ursprünglichen Entwurf geliefert. Jetzt hat Ferdinand Schauß an ihrer Ausführung Anteil gehabt. Ornamentstreifen voll Schwung und Anmut bilden die Umrahmungen der schönen Komposition, welche von ihrer naiven Frische nur wenig eingebüßt hat.

F. — **Auf dem Hofe der Gladenbeckschen Bronzegießerei** in Berlin ist gegenwärtig die Lutherstatue von Rudolf Siemering aufgestellt, die ihren definitiven Platz in Eisleben finden und zur Feier des 400jährigen Geburtstages des Reformators im November nächsten Jahres enthüllt werden wird. Auf ihrem zur Zeit noch in Arbeit befindlichen quadratischen Sockel, den vier in die Ecken eingefügte romanische Säulen und ebensoviele Reliefs in den vertieften Halbrundnischen der Seitenflächen schmücken sollen, schon in der ersten Skizze von packender Wirkung, darf sie in ihrer jetzigen Gestalt als eine der gelungensten modernen Monumentalstatuen bezeichnet werden. Der Dargestellte ist in dem Moment aufgefaßt, in welchem er die Bannbulle, die seine geballte Rechte zerknittert, mit dem an ihr herabhängenden päpstlichen Siegel von sich hinweg ins Feuer schleudern will, während die höher erhobene Linke die Bibel gegen die Brust drückt und damit zugleich das in breiten Falten bis zu den Füßen herabfallende weite Gewand zusammenfaßt. Durch das fest aufgesetzte linke Bein, auf dem die Figur ruht, und die Bewegung des rechten, vortretenden Fußes ist der Ausdruck energischer Entschlossenheit gewonnen, der sich auch in den charaktervoll durchgebildeten Zügen kundgiebt. Eine dem Auge entschieden wohlthuende farbige Wirkung hat Siemering auf demselben Wege, wie bei dem jüngst enthüllten Gräfedenkmal, durch künstliche Patinirung der Bronze und durch teilweise, leichte Vergoldung erstrebt.

Rgt. **Am Münchener Standesamtsgebäude** wurden dieser Tage die an dessen Südseite ausgeführten Wandgemälde enthüllt. Neben einer Sonnenuhr sieht man in dem spitzen Giebelfelde Musikanten und das Münchener Kindl. Sämtliche Lokalitäten des Standesamtes wurden im vorigen Jahre in reichem Renaissancestile dekorirt. An obigen Gemälden kam die Technik Keims zur Anwendung.

Rgt. **Auf dem südlichen Friedhofe zu München** wurde am 18. Juli das Denkmal für die sieben jungen Künstler feierlich enthüllt, die Opfer der furchbaren Katastrophe des 18. Februar 1881 im Kolosseum wurden. Das Denkmal besteht in einem Kruzifix unter einem in deutscher Renaissance ausgeführten Schutzdach von Kupfer nach einem Entwurfe von Professor Hauberrisser; das Modell für den Christus war die letzte Arbeit des mitverunglückten Schülers der Münchener Akademie Emil Einhardt.

C. v. F. **Der diesjährige Pariser Salon** war von 564 933 Personen besucht, darunter 269 933 zahlenden, von welchen 349 266 Fr. Eintrittsgelder erhoben wurden, wozu noch als Honorar für den Verlag des Katalogs 25 000 Fr. und als Pacht des Restaurants 12 000 Fr. kommen, so daß sich die Gesamteinnahmen auf 386 266 Fr. belaufen. Da die Gesamtauslagen voraussichtlich die Summe von 180 000 Fr. nicht überschreiten werden, so erübrigt eine Nettoeinnahme von 206 266 Fr. Schlägt man hinzu die Einnahme des vorjährigen Salons mit 120 000 Fr., so ergiebt sich als bisheriges Ergebnis des seit zwei Jahren bekanntlich in die Hände der Pariser Künstlerschaft gelegten Unternehmens ein Überschuß von 326 266 Fr. Es

hat dieselbe daher mit dem Eingehen des offiziellen Salons auch materiell gar kein schlechtes Geschäft gemacht.

Der Maler Stückelberg hat vor kurzem nach vierjähriger Arbeit das letzte Frescogemälde in der Tellskapelle vollendet.

Vom Kunstmarkt.

□ Die Morbio'sche Kunstsammlung nebst Bibliothek in Mailand wurde im verflossenen Winter von mehreren Münchener Kunstfreunden angekauft. Buchhändler Theod. Ackermann und Maler Jul. Naue bewahren gegenwärtig die erworbenen Schätze, welche zunächst geordnet und dann versteigert werden sollen. Vor kurzem hatten wir Gelegenheit, die wichtigsten Teile der Sammlung zu sehen und wollen schon heute darauf hinweisen, daß sich in derselben Dinge befinden, welche außergewöhnliches Interesse beanspruchen. Wir finden Kunstgegenstände aller Art, von etruskischen Bronzefiguren, antiken Thon- und Glasgefäßen, von altchristlichen Lampen, von diversen Produkten mittelalterlicher Kunstthätigkeit bis zu denen der besten Renaissance. Die Gegenstände sind meist gut erhalten und von bester Provenienz. Obwohl ein ausführlicher Katalog vorbereitet wird, wollen wir dennoch auf einige Einzelheiten hinweisen, so auf die Emailarbeiten aus verschiedenen Zeiten, Hostienbüchsen aus dem 13. Jahrhundert, einen emaillirten Löffel mit figürlichen Darstellungen aus dem 16. Jahrh. Hervorgehoben zu werden verdient auch ein Schmuckkästchen aus Holz, überzogen mit Reliefdarstellungen in einer weißen Masse: das Ganze wahrscheinlich florentiner Arbeit des 16. Jahrhunderts. Unser Blick streifte ferner über einige kaum ausgepackte geschnitzte Holzschränke von außerordentlicher Eleganz. Die meiste Bedeutung dürfte übrigens einigen Gemälden zukommen. Neben schönen Proben der Tafelmalerei aus der Zeit des Cimabue enthält nämlich die Sammlung auch ein interessantes, wohlerhaltenes Gemälde, welches dem Antonello da Messina zugeschrieben wird. Es stellt einen im Grabe liegenden Christus vor, über welchem zwei Engel ein Linnen ausgespannt halten. Das Haupt des Erlösers ruht auf zwei Kissen, die Hände sind über dem Unterleibe gekreuzt. In der äußersten Ferne links erblickt man Jerusalem, rechts Golgatha. Links unten auf einem gemalten Blättchen lesen wir: Antonellus messane. pinxit. — Die Morbio'sche Bibliothek ist reich an Bilderhandschriften und zwar an sehr interessanten. Nicht zu sprechen von einigen höchst elegant miniirten Gebetbüchern aus dem 15. Jahrhundert, von einer Sammlung von einzelnen Blättern mit hübschen Miniaturen: es findet sich in der Sammlung auch eine Bilderhandschrift, welche von Lionardo da Bissutio ausgeführt ist. Das Buch, kl. Folio, enthält unzählige historische Figuren. Hervorstechend ist die gute Behandlung des Nackten, z. B. in der Darstellung von Herkules und Antäos, bei Adam und Eva und „Chaim". Eine der letzten Figuren im Buche stellt den Papst Bonifazius VIII. vor. Die Einteilung des Ganzen zerfällt in sechs Zeitalter. Die einzelnen Figuren, deren Reihe mit Adam beginnt, sind meist zu je neun auf einer Seite zu finden und in drei Reihen übereinander angeordnet. Ausführung farbig, Grund dunkelblau. Auch sonst ist die Bibliothek sehr reichhaltig. Wie uns mitgeteilt wird, enthält sie eine große Sammlung alter und neuerer berühmter Autographen und viele Urkunden, welche für die italienische Geschichte von Bedeutung sind.

C. v. F. Am 20. Juli fand die Versteigerung der Kunstschätze aus Hamilton-Palace mit dem 17. Auktionstage ihr Ende. Die Resultate derselben, die sich nun überblicken lassen, bieten zu manch bemerkenswerter Folgerung Anlaß. Die Gesamtsumme des Erlöses beläuft sich für die 2213 Stücke der Sammlung auf die bisher bei keiner ähnlichen Veranlassung je erzielte Summe von £ 397 562, so daß auf das Stück ein Durchschnittspreis von £ 180 entfällt, — ein Resultat, welches die vorläufige Schätzung der kompetentesten Kenner um etwa £ 100 000 übersteigt. Im allgemeinen kam die Vorliebe der heutigen Sammler für Gegenstände des sogen. Kunstgewerbes durch die Preise, die für letztere im Vergleich mit denen der eigentlichen Kunstobjekte bezahlt wurden zu überraschendem Ausdruck Es brachten nämlich die zehn höchstbezahlten Stücke französischer Rococomöbel (darunter ein Kabinet des Herzogs von Artois von Buhl, ein Sekretär der Dubarry und drei Marqueteriearbeiten Riefeners und Gonthières aus dem Besitze der Königin Marie Antoinette) £ 63172, also im Durchschnitt mehr als 6000 Guineen per Stück, während die gleiche Zahl höchstbezahlter Gemälde nur 36965 ergab, und für dieselbe Stückzahl an Goldschmiede-, Email-, Bergkrystall- und andern Piecen aus kostbarem Material £ 21514 gelöst wurden, also nur um etwa 1/3 weniger als für die wertvollsten Gemälde. Die 84 höchstbezahlten Gegenstände ergaben einen Erlös von £ 206919. — Was insbesondre die Bilderpreise anbelangt, so drängt sich einem die Wahrnehmung auf, daß die wenigen Werke ersten Ranges zu verhältnismäßig niedrigen Preisen zugeschlagen wurden; was irgend nur ein respektables Niveau der Mittelmäßigkeit erreichte, wurde in Anbetracht der illustren Herkunft, welche mehr als die oft apokryphen Attributionen anlockte, überhoch bezahlt; ja Werke geringsten Ranges, die bei jeder andern Gelegenheit wohl nur Händler vom Trödelmarkt angelockt hätten, fanden hier Abnehmer zu guten Preisen. — Wie dem auch sei, bei dem Umstande, daß fast alles von einheimischen Sammlern und Kunsthändlern erstanden wurde, giebt die ungeheure Summe des Erlöses einen neuerlichen Beweis dafür, über welche Mittel der englische Kunstmarkt zu verfügen hat.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

G. von Ravensburg, Rubens und die Antike. 8. 224 S. u. 6 Tafeln in Lichtdruck. Jena, H. Costenoble. Mk. 10. —.

Die Venus von Milo. Eine Untersuchung auf dem Gebiete der Plastik und ein Versuch zur Wiederherstellung der Statue von C. Hasse, o. ö. Prof. der Anatomie an der Universität Breslau. Fol. 12 S. 4 Lichtdruck- u. 4 lithograph. Tafeln. Jena, Fischer. Mk. 7. —.

Register zur Zeitschrift für bildende Kunst XIII—XVI. Jahrgang. 1878—1881. gr. 8. 54 S. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 2. 40.

Zeitschriften.

The Portfolio. No. 151 u. 152.
La Maison Plantin, von F. Schloesser. (Mit Abbild.) — The ruined abbeys of Yorkshire, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Autun, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 202.
Die Jubiläumsfeier der Wiener Buchdruckerkunst.

The Academy. No. 531—534.
Art books. — The excavations in the Forum Romanum, von H. M. Westropp. — Lord Bowes, Japanese marks and seals, von C. Monkhouse. — Dyer, On imitative art, von J. H. Middleton. — Audsley, Outlines of ornament, von C. Monkhouse. — Excavations at Ephesus. — Prof. Maspero. — A new trojan inscription, von A. H. Sayce.

L'Art. No. 394—397.
Les poteries étrusques de terre noire, von F. Lenormant. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Hamilton Palace, von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — Recherches sur l'histoire des tapisseries en Allemagne, von E. Müntz. — Le sculpteur Rude, von J. Pigalle. (Mit Abbild.)

Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. No. 6 u. 7.
Kunstgeschichtliches aus dem Testament eines Geistlichen, 1508, von Wernicke.

Deutsche Bauzeitung. No. 55—60.
Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen. — Die Konkurrenz für Entwürfe zum Hause des deutschen Reichstages. (Mit Abbild.) — Zur Frage des öffentlichen Konkurrenzwesens.

Hirths Formenschatz. No. 7.
Doppelpokal von A. Dürer; Ein Blatt aus den „Heiligen der Familie des Kaisers Maximilian I.", von H. Burgkmair; Italienische Stickerei, Wand der kleinen Fuggerschen Trinkstube; Monumentales Piedestal aus den Uffizien zu Florenz; Wanddekoration, ebendaher; Jost Amman, Ornamentirter Stammbaum; D. Lindmeyer, Entwurf zu einem Glasgemälde; E. van Hulsen, Ornamente für Goldschmiede; Oppenort, Schlussvignetten; Merot, Prachtbett; J. de Cuvilliés, Wanddekoration.

Journal des Beaux-Arts. No. 13.
J. Breughel, La procession de la Ligue, von Schoy. — Église de Notre Dame au Sablon. — L'annuaire officiel des collections d'art en Prusse. — Le Portugal, von de Ceuleneer. — Les sculpteurs et le jury du Salon, von H. Jouin. — Nouvelles Rubéniennes. — A la mémoire de Frédéric Weber, nach C. Brunn.

Kunst und Gewerbe. No. 7.
Taufbecken aus der Certosa bei Florenz. — Moderne Entwürfe: Goldschmuck; Italienische Buchdecken.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 6.
Moderne Entwürfe: Albumdecke in Plüsch; Stiegengeländer in Schmiedeeisen; Notenpultplatte in Ebenholz; Toilettentisch; Schmuckgegenstände in Altsilber; Klöppelspitzen.

Erklärung.

Wir erhalten die nachfolgende Zuschrift:

Löbliche Redaktion!

In der von Herrn Adolf Rosenberg unterzeichneten Besprechung der Konkurrenzentwürfe für das deutsche Reichstagsgebäude in No. 39 der „Kunst-Chronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst" wird gesagt: „Daß wirklich dieser Aufbau [über dem Sitzungssaal] zu Gunsten Wallots sehr stark in die Wagschale gefallen ist, scheint auch aus Andeutungen hervorzugehen welche wir im „Centralblatt für Bauverwaltung" finden, von dem man annehmen darf, daß es auch in seinem nichtamtlichen Teile die Ansichten der Regierung, in diesem Falle die einiger Jurors widerspiegelt oder denselben doch nicht fremd gegenüber steht." Dem gegenüber beehren wir uns zu erklären, daß diese Annahme nicht zutrifft; die Besprechung der Konkurrenzentwürfe im Centralblatt der Bauverwaltung enthält vielmehr ausschließlich die persönlichen Ansichten des betreffenden Berichterstatters, welcher den Bericht mit seinem Namen unterzeichnet — Ansichten, die von keiner Seite weder von der Regierung noch von Preisrichtern beeinflußt sind.

Wir dürfen ganz ergebenst bitten, diese Erklärung gütigst zur Kenntnis der Leser Ihrer geschätzten Zeitschrift bringen zu wollen.

Die Redaktion des Centralblattes der Bauverwaltung.
Mit ausgezeichneter Hochachtung
O. Sarrazin.

Berlin, 3. August 1882.

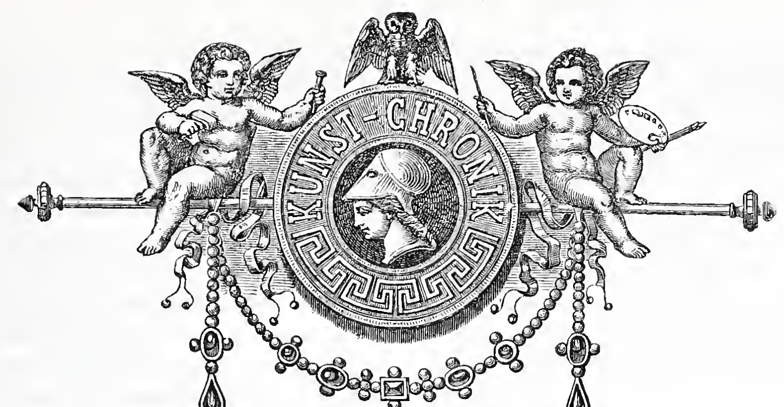
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

24. August



Nr. 41.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 42 erscheint am 7. September.

Das neue Museum in Olympia.

Die Nr. 161 der athenischen Zeitung Ἐφημερίς berichtet und persönliche Mitteilungen bestätigen, daß dem bekannten, schon seit mehr als einem Jahrzehnt in Athen thätigen Architekten E. Ziller aus Dresden, einem Schüler von Th. Hansen in Wien, der Bau des Museums in Olympia übertragen worden ist, welches die beweglichen Kunstschätze, die wir den Ausgrabungen verdanken, bergen soll. Der Grundriß und die perspektivische Ansicht des Baues, welche uns soeben aus Athen zugesandt werden, geben uns eine Vorstellung von dem interessanten Gebäude. Der Hauptraum desselben, ein Saal von ca. 15×30 m, hat an einer der schmalen Seiten das in ionischer Ordnung gebildete Hauptportal: ein Säulen- resp. Pilastergeschoß mit einer Attika. Von diesem aus ziehen sich nach beiden Seiten etwa halb so hohe Flügel hin, welche an den Ecken durch Pavillons abgeschlossen werden. Das Ganze ist einfach und ansprechend. Abgesehen von den das Hauptportal bildenden Säulen herrscht die Anwendung des Pilasters vor. Der große rechteckige Saal ist zur Aufnahme der Skulpturen bestimmt, die sonstigen kleineren Räume dienen der Ausstellung der Münzen, Terrakotten rc., sowie den Zwecken der Verwaltung. Die Summe von 200000 Drachmen, welche die Freigebigkeit eines griechischen Patrioten, des Herrn Syngros, bewilligt hat, wird bei der nötigen Ausdehnung des Baues zur Sparsamkeit ermahnen; auch erschwert das in Elis zu habende Material, ein poröser Kalkstein, die Anwendung von Säulen. Wenn jener Zeitungsbericht weiter meldet, daß zu dem fraglichen Bau die aus den Ausgrabungen gewonnenen Bausteine Verwendung finden sollen, so hoffen wir, daß der betreffende Redakteur nicht recht hingehört hat. Die künstlerische und wissenschaftliche Bildung Zillers macht Vandalismen nach Art der mittelalterlichen Römer denn doch unwahrscheinlich.

Mit dieser Entscheidung wird der größere Teil der Archäologen nicht zufrieden sein; bekanntlich ist sehr lebhaft für die Überführung der beweglichen Olympiafunde nach Athen plädirt worden. Namentlich Treu hat sich wiederholt in dem Sinne ausgesprochen, und daß die athenischen Gelehrten diese mannigfaltigen Schätze am liebsten in ihrer denkmälerreichen schönen Stadt gesehen hätten, ist erklärlich. Gegen diese nicht unbegründeten, aber einseitigen Ansichten machen wir Folgendes geltend. Die Resultate der olympischen Mühen dienen im wesentlichen nur dem Kunst- und Kulturhistoriker; ein solcher aber wird, falls er einmal den hellenischen Boden betritt, in topographischem und architektonischem Interesse Olympia ebensowenig umgehen können, wie ein Italien bereisender Forscher Pompeji vermeiden darf. Die Reise ist schon jetzt für Griechenland nicht unbequem, da von der Dampfschiffstation Katakolo über Pyrgos bis an Ort und Stelle eine gute Chaussee führt, und eine Eisenbahn vom Meere bis Pyrgos, welche geplant ist, den Weg in Zukunft noch abkürzen soll. Dann aber ist es mir nicht fraglich, daß eine große Anzahl der Funde sich an Ort und

Stelle in Verbindung mit den Architekturresten besser verstehen und studiren läßt als in Athen. Ist nur erst am Kladeos ein passables Gasthaus erstanden, wenigstens in der Weise der alberghi von Pompeji, so wird ein mehrtägiger, ja mehrwöchentlicher Aufenthalt an der alten Fest- und Kultusstätte keinen Philhellenen gereuen: das milde Klima und die stille anmutige Gegend, welcher der widerwärtige stumpfe Reisepöbel schon fern bleiben wird, nimmt man gern mit in den Kauf. Vielleicht schon in zwei Jahren, so nehmen wir an, werden die Schätze in dem Zillerschen Museum Platz gefunden haben. B. F.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

IV.

Esaias van de Velde.

Noch im Jahre 1618 finden wir diesen Meister in Haarlem. (Siehe van der Willigen.) Aber in demselben Jahre wird er auch schon in die Haager St. Lukas-Gilde aufgenommen. (Archief III, 298; IV, 4.) Ich finde ihn in den „Rollen" des „Schepenarchief" vorübergehend erwähnt. Im April 1622 wird Esaias van de Velde aufgefordert, dem Pieter Adriaensz., Seidenhändler, seine Schuld abzutragen. Wahrscheinlich blieb er stets im Haag wohnen; wenigstens fand ich den Beweis, daß er dort gestorben ist. Im „Graffboeck" der Großen oder St. Jakobskirche lesen wir:

Een graff geopent den 18. November 1630 voor Esias van der Velden, schijlder.

(Es ist das 20. Grab, 5. Reihe, 2. Kreuzwerk, von Norden anfangend). Houbrakens Notizen sind, wie wir sehen, wieder sehr ungenau.

V.

Reynier Hals.

Von diesem Sohne des großen Haarlemer Meisters fand ich nur die Ankündigung seiner Ehe: 16. September 1657 Reynier Hals, jongman van Haerlem met Elisabeth Groen, jongedochter van Middelburch, beyde wonende in den Hage.

VI.

Pieter Quast.

Aus den Haager St. Lukasbüchern (Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, III) erfahren wir, daß Pieter Quast im Jahre 1634 als Mitglied eingeschrieben wurde. Am 1. Juli 1639 läßt er in der evangelischen Klosterkirche seine Tochter Constantia, „geteelt by Anna sijne huysvrouwe" taufen. Am 27. August 1641 daselbst seinen Sohn ...... (Name nicht eingeschrieben). Noch im Jahre 1645 finden wir ihn wohnend auf der „Paveljoensche gracht, oost van de Groenmarckt". (Nachtwächterbüchlein von 1645.) Im Jahre 1640 fordert der Kaufmann Pauwels Coornaert eine Schuld von ihm. Am 5. März 1641 desgleichen der Wirt Ferdinand Grevel. Des Malers Advokat sagt, Quast wolle schon bezahlen, der Wirt solle ihm dann aber seine Handzeichnungen zurückgeben. Es seien drei Stück, „wesende spaensche pantalons," = Arlequins. (Vgl. das Haager Bild.) Nach langem Hin- und Herreden, und nachdem Quasts Gattin „in juditio" darüber examinirt wurde, ist der Schluß: daß Quast die geforderte Summe bezahlen muß, am 8. Okt. 1641. (Rollen, Schepenarchief.)

1650 ist der Meister schon nicht mehr am Leben. Denn am 8. Mai 1650 wurde „getrout volgens attestatie Jacobus van Spreeuw, weduwenaer van Leijden met Anna Splinter, weduwe van Pieter Quast, woonende in den Hage". (Trouwboek Scheveningsche Kerk.) Dieser Jakob van Spreeuw war ein Maler; gelegentlich teile ich etwas über ihn und seine Bilder mit.

Ein weiterer Fund bringt uns dem Todesjahr des Meisters näher; in einem Register neugebauter Häuser lesen wir:

„De Paveljoens graft, Zuydtoost van de Groenmarckt:

1647. Die Witwe von P. Quast hat ein neues Haus gebaut; ist vermietet für 60 Gulden im Jahre; dafür soll sie den achten Penning ($12\frac{1}{2}$ %) bezahlen, jährlich $7\frac{1}{2}$ Gulden." (Erhält aber zehn Jahre frei.) Der Maler ist also zwischen 1645—47 gestorben.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

J. F. van Someren, Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique 1500—1875. Amsterdam, Fred. Muller & Co. 8.

Man wäre beinahe versucht zu glauben, die wissenschaftliche Bibliographie der Kunst habe sich infolge der furchtbaren Überproduktion unserer Tage, nicht mehr imstande nachzukommen und ihre Aufgabe zu erfüllen, zu Bette gelegt und sei gestorben. Nur hier und da erscheint ein Werkchen, welches uns ein Zeichen giebt, daß sie doch noch lebt, wie z. B. der vorliegende Versuch einer Bibliographie für die Spezialgeschichte der Malerei und des Kupferstiches in Belgien und Holland.

Freuen wir uns desselben und ermuntern wir den Verfasser, Herrn J. F. van Someren, Amanuensis der Amsterdamer Bibliothek, in seinen Versuchen unverdrossen fortzufahren! Die Bibliographie ist nur Sache des Fleißes und umfassender Kenntnisse, Genie erfordert sie absolut nicht.

Der Verfasser setzt in einer kurzen Vorrede seine Intentionen auseinander: „Ich habe es versucht", sagt er, „hier zum erstenmale ein genaues Verzeichnis der Titel aller gedruckten Werke zu vereinigen, welche zur Geschichte der Malerei und des Kupferstichs in Holland oder Belgien beitragen und bis zum Jahre 1875 in Europa veröffentlicht wurden". Im weitern Verlauf der Vorrede wird jedoch dem Verfasser etwas bange, denn Europa ist ein sehr weitläufiger Begriff! Er sagt daher zu seiner Entschuldigung: „Man kann sich eine Vorstellung von der Mühe machen, welche der Verfasser hatte, alle diese Werke kennen zu lernen, wenn man bedenkt, daß die neun größten Bibliotheken der Niederlande zusammengenommen nicht den fünften Teil der hier verzeichneten Bücher besitzen!"

Das ist ein trauriger Zustand, in welchem sich die niederländischen Bibliotheken befinden, und macht die noch weit traurigeren Zustände der niederländischen Bibliographie begreiflich, die, trotz des recht warm und ernst gemeinten Versuches unseres jungen Autors, auch nicht einmal halbwegs als abgeschlossen betrachtet werden kann. Ich will nicht des näheren eingehen auf die ganze Anlage des Buches und die prinzipielle Unzulässigkeit, in einem Werke dieser Art Bücher anzuführen, die man nie vor sich gehabt und deren Titel man also nicht genau kopiren konnte. Grundbedingung für den Bibliographen ist und bleibt: er muß das Buch, welches er erwähnt, selbst gesehen haben oder der Titel muß ihm von verläßlicher Seite mitgeteilt worden sein; diese Bedingung trifft aber bei mehr als Dreifünfteln der hier angeführten Werke nicht zu. So lesen wir z. B. (S. 198) wie folgt:

Deucher, A., Collection of the most eminent masters of the dutch and flemish schools, particularey Rembrandt, Ostade, Corn. Bega and Van Vliet. Edinb. 1803. 3 vol. gr. in-4. Av. end. 300 pl., während der wirkliche Titel des Buches lautet:

(Deuchar David) — A collection of Etchings after the most eminent masters of the Dutch and Flemish Schools, particularly Rembrandt, Ostade, Cornelius Bega and van Vlict. Accompanied with sundry miscellaneous pieces, and a few original designs, by D. D. 2 vols. Oblong 4to. Edinburgh 1803.

Die mit durchschossenen Lettern angegebenen Unterschiede sind wesentlich.

Es mag begreiflich erscheinen, daß der Verfasser dieses und viele ältere englische Werke nicht gesehen hat und sich bei dem dürftigen Bestande der holländischen Bibliotheken auch nicht die Gelegenheit verschaffen konnte, sie zu sehen; unerklärlich aber ist, daß ihm beispielsweise die von James Weale in Brügge herausgegebene Revue „Le Beffroi" niemals zu Gesichte gekommen, die doch einige für die Geschichte der niederländischen Kunst unumgänglich wichtige Artikel enthält.

Nicht ganz billig ist das wegwerfende Urteil des Autors über die älteren Kataloge niederländischer Gemälde- oder Kupferstichsammlungen, welche der Verfasser auf Anraten des Herrn van der Kellen, wie er in der Vorrede bemerkt, deshalb völlig außer Betracht ließ, weil sie in der Regel veraltet oder zumeist unzuverlässig und unvollständig sind; dies ist nicht richtig. Es giebt solche, welche allen Anforderungen eines modernen Katalogs vollkommen entsprechen und sehr wesentliche Anhaltspunkte für die Kunstgeschichte enthalten; wenn sie Herr van der Kellen für unzuverlässig hält, so bedauern wir dies in seinem und seiner eigenen Werke Interesse. Wichtig wäre es ferner gewesen, daß van Someren beispielsweise die im Peintre-Graveur von Bartsch und anderen ähnlichen Werken behandelten Niederländer ausgezogen, und diese Quellen bei den betreffenden Meistern angegeben hätte; dann würde man beispielsweise den anonymen sogen. Meister von Amsterdam, dessen im Amsterdamer Kupferstichkabinette befindliche Blätter Kaiser seinerzeit sämtlich in Facsimile in einem großen Foliobande herausgegegen hat, nicht ganz vergebens in der vorliegenden Bibliographie suchen. Bei bibliographischen Arbeiten bildet allerdings der richtige Titel des Buches ein wesentliches Moment, aber der Bibliograph muß auch den Inhalt des Werkes kennen, dessen Titel er ausschreibt, — denn nur der Inhalt entscheidet über die Klassifikation des Buches. Nun, einstweilen haben wir hier eine Menge von Titeln; wir wünschen nichts dringender, als daß die holländischen Bibliotheken die dazu gehörigen Bücher anschaffen; dann bekommen wir vielleicht auch, wenn die Kunstgeschichte dem Verfasser des vorliegenden Buches ein langes Leben schenkt, eine wirkliche Bibliographie, wie sie den Freunden niederländischer Kunst in der That not thut.

Dr. A. von Wurzbach.

---

* **Die zweite Lieferung von Lord Ronald Gowers Werk** über die „Schätze der großen Gemäldegalerien Englands" (Deutsche Ausgabe, Leipzig, O. Schulze) bringt wieder einige der kostbarsten Perlen aus dem Privatbesitz und den königlichen Sammlungen. Vor allem das berühmte Porträt der Gräfin Elisabeth Grosvenor (geb. Sutherland) von Thomas Lawrence in Stafford House, eines des zartesten, duftigsten Frauenbildnisse, die je gemalt worden sind; sodann das vielbesprochene Brustbild des Kavaliers mit breitem Schlapphut und Spitzenkragen von Frans Hals, früher in der Galerie Pourtalès, jetzt in Hertford House; endlich drei reizvolle Miniaturen (Bildnisse Jakobs I., des Prinzen Heinrich Friedrich, seines Sohnes, und der Königin Anna, seiner Gemahlin) von Isaak Oliver und Hoskins. Die Aufnahme dieser Miniaturporträts, an denen England bekanntlich ungemein reich ist, giebt dem Werke, abgesehen von dem künstlerischen Werte der Bildnisse, noch ein besonderes historisches Interesse. Die Ausführung der photographischen Tafeln ist tadellos. Die Publikation bedarf bei der enormen Wichtigkeit ihres Inhalts kaum noch spezieller Empfehlung.

* **Von Rolletts rüstig fortschreitenden „Goethebildnissen"** (Wien, W. Braumüller) ist soeben die vierte Lieferung erschienen. Dieselbe enthält unter anderem eine meisterhafte Radirung von W. Unger nach der Originalzeichnung von Ferd. Jagemann vom Jahre 1817 im Weimarer Museum. Mit der fünften Lieferung soll das verdienstvolle Werk, der Ankündigung gemäß, zum Abschluß kommen.

* **Das für die Geschichte der päpstlichen Kunstpflege epochemachende Werk von Eug. Müntz** ist eben wieder um einen Halbband bereichert worden, welcher die Zeit Sixtus' IV. umfaßt. Der gelehrte Verfasser entwirft an der Hand der Dokumente ein bis ins kleinste durchgeführtes und mit einer Fülle neuer Details ausgestattetes Bild des gewaltigen Kirchenfürsten und seiner Kunstbestrebungen.

* **„Taschenbuch für das farbige Ornament"** betitelt sich eine Sammlung von Ornamenten in Farbendruck, welche der durch seine „Farbenlehre" bekannte Züricher Zeichner J. Häuselmann im Verein mit R. Ringger (bei Orell, Füßli & Co. in Zürich) soeben herausgegeben hat. Die gut gewählten und geschmackvoll gedruckten Vorlagen werden in Schulen und beim Privatgebrauch erwünschte Dienste leisten. Eine Anleitung zum Koloriren ist beigefügt.

Dortmund. Bei Gelegenheit der jetzt beendeten, unter der Leitung des Baurat Genzmer ausgeführten Restauration der hiesigen Marienkirche sind von dem Photographen H. Borschel hierselbst von den drei in den Hochaltar eingelassenen Gemälden, die zu den hervorragendsten Erzeugnissen der westfälischen Schule gehören (vgl. Lübke, M. A. K. in W., S. 340; Nordhoff, Jahrbücher des V. v. Altertumsfr. im Rheinland, Heft LXVIII, S. 84) wohlgelungene Photographien angefertigt. Zugleich hat eine Untersuchung der Tafeln ergeben, daß die auf der Rückseite zweier derselben vorhandenen Gemälde durch eine 1848 oder bald nachher vorgenommene Überklebung unwiederbringlich verloren sind. Die erhaltenen Bilder dagegen sind bis auf eine ziemlich ausgedehnte Übergehung der an den Goldgrund stoßenden Konturen in trefflichem Zustande.

Nekrologe.

Der Landschaftsmaler Alexander Desgoffe, der am 31. Juli zu Paris verschied, war ebendaselbst im Jahre 1805 geboren. Nachdem er seine Studien in der Schule von Ingres gemacht hatte, widmete er sich ausschließlich der Landschaftsmalerei, verleugnete jedoch seine Schule insofern nicht, als er nur die sogenannte „klassische Landschaft" pflegte, zu deren hauptsächlichsten Vertretern er neben d'Aligny und Paul Flandrin gehört. Außer den Cyklen von historischen Landschaften, womit er die Galerie de pierre im alten Hôtel de ville (Motive von den Seineufern), die Lesesäle der Nationalbibliothek und die der Sainte Geneviève, sowie die Taufkapelle der Kirche St. Nicholas du Chardonnet al fresco schmückte, hat er auch zahlreiche Staffeleibilder geschaffen, in denen er vorzugsweise auf die Gestaltung des Bodens den Nachdruck legte, wobei er nicht immer des Absichtliche und Gespreizte zu vermeiden wußte, — ein Eindruck, den er durch seine auch räumlich anspruchsvollen und theatralischen Staffagen, die der Mythologie oder den Geschichten des alten Testamentes entnommen sind, verschärfte. Im Kolorit haben seine Staffeleibilder fast alle einen toten, grauen Ton und bleiben trotz tüchtiger Zeichnung ohne malerische Wirkung. Seine bekanntesten Bilder sind: „Orest von den Furien verfolgt" (Luxembourg 1857), „Orest auf Tauris", „Christus am Ölberge", „Der Verkauf Josephs". Der bekannte Stilllebenmaler Blaise Desgoffe ist ein Neffe des Verstorbenen. C. v. F.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **In London** hat sich ein Komité gebildet, dem neben anderen Männern der Kunst und Wissenschaft der Erzbischof von Canterbury, der Bischof von Durham, der Dekan von Westminster, der Präsident der königl. Akademie Sir Frederic Leighton und das Parlamentsmitglied Sir Bensford Hope angehören, um die in den Jahren 1859—1871 durch Mr. J. T. Wood im Auftrage der Verwaltung des British Museum und der Society of Dilettanti ausgeführten Ausgrabungen zu Ephesus, deren Resultat bekanntlich die Feststellung des Grundplans des Artemisions und die Auffindung von höchst wertvollen architektonisch-dekorativen Bruchstücken dieses Baues war, von neuem und zwar unter der Leitung desselben Gelehrten aufzunehmen, resp. zu vervollständigen. Man beabsichtigt insbesondere die Aufsuchung des figurengeschmückten Frieses sowie anderer Teile des Überbaues, welche bei der Zerstörung des Tempels durch ein Erdbeben wahrscheinlich außerhalb des bisherigen Ausgrabungsrayons hinweggeschleudert worden sind. In einem öffentlichen Meeting, das am 24. Juli unter dem Vorsitze des Lordmajors im Mansion-House abgehalten wurde, ward der Zweck des Unternehmens dargelegt und die Subskription zu dessen Realisirung eingeleitet.

Grabdenkmal von Jörg Syrlin. Aus Ulm berichtet man dem „Schwäb. Merkur": In der Versammlung des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben vom 7. Juli berichtete Münsterbaumeister Professor Beyer über eine Exkursion nach Oberstadion, wo der dortige Pfarrer in der Kirche einige bisher übertünchte alte Frescogemälde entdeckt und vorsichtig hatte wieder aufdecken lassen. Die besondere Aufmerksamkeit erregte aber daselbst ein ca. 2 m hoher und 1 m breiter Grabstein mit der Figur des Ritters Hans von Stadion, welcher die Inschrift trägt: „Jörg Sürlin zu Ulm 1489". Da die Echtheit dieser Schrift bezweifelt wurde, so ließ der Vortragende nicht sowohl von dieser Schrift als von anderen Inschriften Syrlins am Ulmer Rathausbrunnen (Fischkasten mit der Zahl 1482) und am Chorgestühl im Münster (1469 und 1474) durch Abklatschen getreue Kopien fertigen, durch deren Vorzeigung der Redner die Echtheit obiger Inschrift erweisen konnte. Hiermit wäre nun ein weiteres Kunstwerk dieses berühmten Meisters ermittelt, von welchem der Vortragende eine von Architekt Bosch gefertigte hübsche Zeichnung des Grabsteins vorzeigte und versprach, den Stein, wenn es anginge, photographiren zu lassen.

Preisverteilungen.

x. **Dem Architekten Fr. Niedermayer** ist der für eine Arbeit über Grünewald vom Münchener Polytechnikum ausgeschriebene Preis von 300 Mark zuerkannt worden.

Personalnachrichten.

*** **Der Generaldirektor der Altertümer in Rom**, Senator Giuseppe Fiorelli, ist zum auswärtigen Ritter des preußischen Ordens pour le mérite ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Die königl. Staatsgalerie in Stuttgart** ist abermals durch zwei treffliche Bilder württembergischer Künstler bereichert worden. Das eine ist von Herrmann Baisch in Karlsruhe gemalt und stellt unter dem Titel: „Die Neugierigen" zwei junge Stiere dar, welche Hut und Studienmaterial einer Malerin finden. Tiere und Landschaft sind naturwahr, breit und wirkungsvoll behandelt. Das andere ist von G. Mayer in München und gehörte zu den besten Bildern auf der württembergischen Landesausstellung von 1881. Es betitelt sich: „Nach durchwachter Nacht" und zeigt einen jungen Mönch, der bei seinen Studien eingeschlafen ist. Der dämmernde Morgen erhellt bereits die Zelle, und die Kerze ist bis zur Neige herabgebrannt. Wir haben das poetisch gedachte, markig kolorirte Werk bereits damals anerkennend besprochen.

*** **Ein Panorama der Schlacht von Wörth**, gemalt von Faber du Faur, ist am 3. August in Hamburg eröffnet worden.

*** **Zum Bau eines Museums für die dekorativen Künste in Paris** ist eine Lotterie von 14 Millionen Franken genehmigt worden. Wie verlautet, sollen sechs Millionen auf den Ankauf der bekannten Sammlung Spitzer verwendet werden. Der Besitzer soll außerdem als Konservator an dem neuen Museum angestellt werden.

Vermischte Nachrichten.

*** **Zum Ausbau des Schlosses in Marienburg.** Der Vorsitzende des Komité's, Landrat Döring, hat sich an die Vertreter der einzelnen Kreise in Ost- und Westpreußen mit der vorläufigen Anfrage gewandt, ob und inwieweit dieselben bereit sein würden, durch freiwillige Beisteuer das Werk der Restauration des ehemaligen Prachtbaues zu fördern. Das Resultat dieser Umfrage ist, der „Danziger Zeitung" zufolge, gewesen, daß bei etwa der Hälfte der Kreise beider Provinzen auf Subventionen zu rechnen sein wird. Der Erlaß von Aufrufen und die Einleitung der Sammlungen soll nun im Oktober d. J. erfolgen. Herr Regierungsbaumeister Steinbrecht, welcher die jetzigen Restaurationsarbeiten in der Schloßkirche leitet, hat sich erboten, eine Skizze des Schlosses in seiner ursprünglichen Gestalt anzufertigen, die vervielfältigt und zur Erhöhung des Interesses für das Restaurationswerk dem Publikum zugänglich gemacht werden soll.

*** **Der Hofmaler Konrad Freyberg** in Berlin arbeitet gegenwärtig an einem Gemälde, welches die große Frühjahrsparade im Lustgarten zu Potsdam im Jahre 1879 vor Kaiser Wilhelm darstellt und von dem damaligen Prinzen von Battenberg, jetzigen Fürsten von Bulgarien, bestellt worden ist.

S. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** Sitzung vom 4. Juli. Herr Curtius teilte mit, daß die Herren Schöne und Mommsen an Giambattista de Rossi in Rom, der am 24. Juni seinen 60. Namenstag feierte, im Namen der Berliner Kollegen einen Glückwunsch gesandt, worauf telegraphische Antwort erfolgte. Hieran schloß Herr Mommsen die Mitteilung, daß die Feier auf Rossi's Wunsch der heißen Jahreszeit wegen bis zum November aufgeschoben sei. Vorgelegt wurden: A. Postolacca, Synopsis numor. vet., qui in museo numism. Athen. adservantur; M. Voigt, Über das Vadimonium; A. Springer, Die Psalter-Illustrationen im früheren Mittelalter; Ber. d. sächs. Ges. d. W. 1880 I. II; O. Weise, Die griech. Wörter im Latein; G. Wissowa, De Veneris simulacris Romanis. Public. de la sect. hist. de l'inst. de Luxembourg 1881, XXXV; Bull. de corr. hellén. VI 5. 6; The journal of hellenic studies III, 1; Ann. dell' Ist. arch. 1881; Falchi, Gli avanzi di Vetulonia; Dressel, La suppellettile dell' antich. necropoli esquilina; Comparetti, Due epigrafi greche arcaiche; Atti della r. accad. di Torino XVII, 5; Graeber, die Thonindustrie auf dem Gebiete des Bauwesens bei den Griechen und Römern; Bullett. di arch. Dalmata V, 5; Verhandl. der numism. Ges. zu Berlin 1879—1880; Förster, Das Porträt in der griech. Plastik; Perrot und Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité III. — Herr Curtius referirte über eine Ende April im Piräeus gefundene Steinurkunde, welche sich auf das Seezeughaus des Philon bezieht und den Kontrakt enthält, nach welchem der Bau ausgeführt ist. Es war ein Bau von 400 F. Länge und 55 F. Breite, welcher zum Teil durch Terrassenmauern gestützt war. Bei den Mauern werden unterschieden die *εὐθυντηρια*, eine Art Grundfläche, von 3 F. Breite und 1½ F. Dicke; darauf der *ὀρθοστάτης* von 3 F. Höhe, auf welchem sich die mit Einschluß des Triglyphon 27 F. hohe Wand erhob. Die Säulen, jede aus sieben Trommeln bestehend, waren mit dem Stylobat 30 F. hoch, das Kapitäl aus pentelischem Stein mit einem Architrav aus Holz. Das Dach hatte zur Aufnahme der Geräte eine ganz besondere Einrichtung. Die Thüröffnungen waren mit erzbeschlagenen Thürflügeln, die zwei Säulengänge mit Steinschranken von 3 F. Höhe, der mittlere Gang durch Gitterthüren verschlossen. Nachdruck wird gelegt auf die übersichtliche Anordnung des Inventars, damit der hindurchgehende Beamte sich leicht von dem Bestande überzeugen könne, und endlich auch bestimmt, daß durch Öffnungen zwischen den Wandquadern für Ventilation gesorgt werde. — Herr Engelmann legte eine dem Museo Español de Antigüedades VI, 553 entnommene Abbildung einer Athenastatuette vor, welche eine Kopie der Parthenos ist und in den Maßen (0,98) ziemlich genau mit der athenischen Statuette übereinstimmt, der sie im Gesichtsausdruck überlegen zu sein scheint. Ebendort ist VIII, 471 der Kopf einer Athenastatuette bekannt gemacht, welcher, völlig abhängig von Phidias, doch einer freieren Kunstrichtung angehörig, erscheint. — Herr Hauck sprach — anknüpfend an die Aufsätze von A. Trendelenburg: „Der große Altar zu Pergamon" und A. Conze: „Über das Relief bei den Griechen" über die Grenzen zwischen Malerei und Reliefskulptur und fand das Unterscheidungsmerkmal nicht sowohl in der Farbe, die ja der Skulptur in gleicher Weise angehört wie der Malerei, als vielmehr in der Art der Erzeugung der Licht- und Schattenwirkung, welche in der Malerei durch Auftragen verschieden gesättigter Farbentöne, in der farbigen Skulptur bei gleichmäßig aufgetragenen Tönen durch die natürliche Beleuchtung hervorgebracht wird. Für die antike Skulptur ist dies Kriterium allerdings kein absolut sicheres, weil die Malerei in den ersten Anfängen eine eintönige war und die ägyptischen Koilanaglyphen ebenso wie die assyrischen Flach- und ältesten attischen Grabreliefs zur Malerei gerechnet werden müssen. Der Fortschritt in der Flächenmodellirung bewirkte das Bestreben, die Flächen reliefistisch so zu runden, daß möglichst schöne, mit der Wirklichkeit möglichst übereinstimmende Licht- und Schattenabstufungen entständen. Da nun die Plastik dem natürlichen Lichte und dessen Wirkung auf das feste Material unterworfen ist, so sind ihr alle diejenigen Motive verschlossen, bei welchen der ästhetische Reiz in der durch Reflex und Transparenz bedingten spezifischen Lichtwirkung besteht, und sie kann die von ihr dargestellten Handlungen nicht in stimmungsvolle Scenerien einschließen, sondern muß sich mit bloßen Andeutungen derselben begnügen. Feuer, Luft, Wasser, Wolken u. s. w. erweisen sich wegen der mit ihnen verbundenen Beleuchtungsphänomene als ungeeignet für die Plastik, und in der Zeusgruppe des pergamenischen Altars ist nicht sowohl die Lichtwirkung des Blitzes als seine vernichtende Kraft vor Augen geführt. So hat auch den Versuch, den Glanz des Augensternes plastisch nachzubilden, erst die spätere Kunst gemacht. Der malerische oder plastische Charakter eines darzustellenden Motivs wird also danach zu beurteilen sein, ob dasselbe nach obigen Gesichtspunkten vorzugsweise für die malerische oder plastische Darstellung geeignet erscheint. Die griechische Mythologie z. B. ist von einem eminent plastischen, die nordische von einem malerischen Geist durchweht, die Ilias hat einen mehr plastischen, die Odyssee einen mehr malerischen Charakter. Zu bestreiten ist der malerische Charakter der Balustradenreliefs von der Athenahalle in Pergamon, welche sowohl durch die Gruppirung als die reliefistische Behandlung sich als das Werk eines immerhin tüchtigen Steinmetzen verraten. — Herr Milchhöfer behandelte eine Reihe kleiner pergamenischer Statuen aus parischem Marmor, zu welchen ein bogenspannender Herakles, die nackte Figur eines Mannes mit hoch erhobenen Armen und hochaufgestemmtem rechten Bein und der Torso eines Gelagerten gehören, und erkannte nach Analogie eines Prometheus-Sarkophages und Bildes eine Darstellung des Prometheus, der durch Herakles vom Adler befreit wird. In der Figur des Gelagerten ist der Berggott Kaukasos dargestellt. Das Gegenstück zu dieser Gruppe bildete eine Ledadarstellung, bei welcher dem Adler der Schwan, dem Kaukasos vermutlich Eurotas entsprach (vgl. die Gegenstücke bei Achilles Tat. Erot. III, 6). Im Anschluß an diese Gruppen behandelte der Vortragende dann noch den Einfluß der Malerei auf das Prinzip der Gruppenbildung in der alexandrinischen Plastik. — Herr Treu legte die im November 1879 in Olympia ausgegrabenen Fragmente der Giebelreliefs vom Schatzhause der Megarer in Gipsabgüssen vor und baute vor den Augen der Gesellschaft die Giebelgruppe wieder auf. Diese Restitution ist erst möglich geworden, nachdem Dörpfeld die lichten Maße des Giebels aus den erhaltenen Tympanenblöcken auf ca. 6 m zu 0,75 m ermittelt hatte. Die Mitte der Komposition bildet eine Gruppe: ein gerüsteter, ins Kniee gesunkener Gigant, der mit erhobener Rechten eine kraftlose Geberde der Abwehr macht, ihm gegenüber Zeus (seitwärts von der Mittellinie des Giebels), die einzig aufrecht stehende Gestalt. An die Mittelgruppe schließen sich links Athena, rechts Herakles, in halbknieendem Ausschreiten nach den Giebelecken begriffen, vor ihnen zwei gestürzte, jedoch noch halb aufgerichtete Giganten. Dann folgen zwei gegen die Ecken hin niedrig knieende zusammengeduckte Götter: links Poseidon, rechts Ares, vor welchen die Gegner am Boden liegen, endlich in den Giebelecken selbst wahrscheinlich zwei der Mitte zugewandte Tiere, von denen das linke als Seetier gesichert ist. Poseidon schleudert die Insel

Nisyros auf seinen Gegner, Ares ist voll bewaffnet. Der hocharchaische Charakter der Komposition zeigt sich in dem Mißverhältnis der Proportionen (die liegenden Figuren übergroß, die stehenden kleiner), in der Raumüberfüllung, der starren Symmetrie, in dem von der Mitte aus nach den Ecken zugehenden Bewegungsmotiv und in der Ausfüllung der Mitte durch eine Gruppe, nicht durch eine Einzelfigur. Da die Erbauung des Schatzhauses zeitlich wahrscheinlich mit der Verfertigung einer in demselben aufbewahrten Gruppe des Dontas, eines Schülers des Dipoinos und Skyllis, zusammenfällt, so liegt die Annahme nahe, daß auch der plastische Schmuck des Schatzhauses aus derselben Schule, also aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammt. Auf diese Epoche aber führt auch der Stil der Reliefs, welcher mit dem der neuerdings auf Delos gefundenen Archermos-Nike, die derselben Zeit angehört, genau übereinstimmt. — Herr Mommsen legte eine in einem karthagischen Grabe gefundene Bleiplatte (veröffentl. in der France illustrée, 8. April 1882) vor, welche, wie gewöhnlich, eine Verfluchung enthält, sich aber von den bisher bekannten teils durch die Eigentümlichkeit und Energie des Fluches, teils dadurch unterscheidet, daß zwar die lange Reihe der verwünschten Individuen sowie die Verwünschung selbst lateinisch gefaßt ist, die zur Exekution berufene Gottheit aber mit einem freilich unaussprechbaren, doch griechischen Namen belegt wird. Der Fluch lautet: *ΚΑΡΟΤΡΡΑΧΧΘΑ* (folgen noch mehrere Zeilen gleicher Art) demon, qui ic conversans (= hic conversas oder vielmehr conversaris), trado tibi os quos (scripti fehlt), ut deteneas illos et implicentur [n]ec se movere possint.

Vom Kunstmarkt.

C. v. F. In **London** kam jüngst die durch Vollständigkeit ebenso sehr wie durch den tadellosen Zustand der meisten, insbesondere einiger sehr seltenen Exemplare in ihrer Art einzige Privatsammlung italienischer Medaillen aus dem Besitze des bekannten französischen Kunstkenners Eugène Piot zu öffentlicher Versteigerung. Obwohl der Besitzer eine Suite der kostbarsten Stücke für sich zurückbehalten hatte, — wie es heißt, um sie nach seinem Tode dem Louvre zu hinterlassen — erreichten doch die Preise der hervorragenderen Exemplare eine Höhe, die von dem täglich zunehmenden Interesse an diesen, zum Teil so seltenen Erzeugnissen der goldenen Zeit den sprechendsten Beweis liefert. Es erzielten nämlich:

Die große Medaille König Alphons' von Aragon, 1449, (11 cm Durchmesser), das Meisterwerk Vittore Pisano's und wohl das schönste davon vorhandene Exemplar £ 320 5 sh.
Francesco Sforza, von demselben, vortreffliches Exemplar . . . . „ 210 — „
Gianfrancesco Gonzaga, von demselben, vortreffliches Exemplar . . . . „ 125 — „
Niccolò Piccinino, von demselben, vortreffliches Exemplar . . . . „ 120 15 „
Johannes Palaeologus, von demselben, die älteste Medaille der italienischen Renaissance (c. 1437—1440), in vielen Exemplaren vorhanden . . . . „ 52 10 „
Guarino von Verona, von Matteo de' Pasti, das beste Exemplar dieses seltenen Medaillons . . . . „ 294 — „
Isotta da Rimini, von demselben, nicht selten, aber in vortrefflichem Abdruck . . . . „ 89 5 „
Sigismonda Malatesta, von demselben (nach Piot von Pisano), lorbeerbekränzte Büste, Revers glatt . . . . „ 178 10 „
Mathias Corvinus, wahrscheinlich von demselben . . . . „ 144 18 „
Mahomet II., von Bertoldo di Firenze, sein einziges bezeichnetes Werk, sehr selten . „ 152 5 „
—— von Gentile Bellini . . . . . . „ 100 16 „
Nicolaus Schliefer (1457) von Giov. Boldu in Venedig . . . . „ 183 15 „
Papst Nicolaus V., von Guaccialotti, existirt außer diesem nur noch in einem zweiten Exemplar in der Bibliothek von San Marco „ 120 15 „
Guido Pepoli (1449), von Sperandio, vergoldete Bronze, Revers zwei Schachspieler, eine der seltensten Medaillen des Meisters £ 320 5 sh.
Filippo de' Medici, Erzbischof von Pisa (1461), von Ant. del Pollajuolo . . . „ 184 15 „
Mahomet II., von Constantis (12 cm Durchmesser), äußerst selten, vortreffliches Exemplar . . . . „ 315 — „
Lorenzo de' Medici, von Nicolo Fiorentino (9,5 cm) . . . . „ 73 — „
Cosimo de' Medici, von demselben (8 cm) . „ 162 15 „
Andrea Gritti, Doge von Venedig (1523—1539), 12 cm Durchmesser, von Piot für ein Werk Alessandro Leopardi's gehalten „ 157 10 „

Unter den der Zahl nach geringeren, in Auswahl und Erhaltung aber ebenso hervorragenden deutschen Medaillen führen wir an:

Kaiser Karl V. (13 cm Durchm.), ein Unicum, für das schönste Medaillonporträt Karls V. gehalten . . . . £ 283 10 sh
Hans Burgmair, 1518 (7 cm Durchm.), vielleicht von ihm selbst . . . . „ 147 — „
Jakob Heller von Ubenheim, 1529 (32 mm) „ 126 — „
Gerwich Blarer, Abt v. Weingarten (45 mm) „ 100 16 „

Im Ganzen ergaben die 264 Stücke der Sammlung: £ 8200.

⁂ Die **Faiencen von Oiron** gehören bekanntlich zu den seltensten Erzeugnissen der französischen Keramik. Zwei derselben befanden sich in der Hamiltonschen Sammlung. Eine davon, eine kleine Schale, ist für den enormen Preis von 30 500 Fr. in den Besitz des Herrn Spitzer in Paris übergegangen, welcher bereits sechs Faiencen dieser Art sein eigen nennt. Die Schale ist insofern merkwürdig, als sie an der äußeren Seite leicht emaillirt ist. Das andere Exemplar, ein sechseckiges Salzfaß, ist für 21 000 Fr. von dem Herzog von Westminster gekauft worden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Hamerton, P. G., The Graphic Arts: a treatise on the varieties of drawing, painting, and engraving in comparison with each other and with nature. London (Berlin, W. H. Kühl). 1882. Fol. w. 50 Illustr. £ 5. 5.

Harvey, W., China Painting: its principles and practice. Illustrated. London (Berlin, W. H. Kühl). 1882. 86 S. 8. sh. 1. —.

Muckley, W. J., A Handbook for painters and art students on the character, nature, and use of colours. 2. Ed. London (Berlin, W. H. Kühl). 1882. 134 S. 8. sh. 3. 6.

Palmer, S., A memoir of A. H. Palmer; also a catalogue of his works, including those exhibited by the Fine Art Society, 1881, and an account of the Milton Series of drawings. By L. R. Varley. London (Berlin, W. H. Kühl). 1882. 4. sh. 31. 6.

Prints and Drawings in the British Museum. Reproduced by photographic process. Part. I. Italian prints. Published by the Trustees. London (Berlin, W. H. Kühl). 1882. 30 Taf. gr. Fol. Mk. 120. —.

Thausing, Moriz, A. Dürer, His Life and Works. Translated from the German. Edited by Fred. A. Eaton. London (Berlin, W. H. Kühl). 1882. 2 vols. 720 S 8. With Portrait and Illustrations. sh. 42. —.

Seyffert, Oskar, Lexikon der klassischen Altertumskunde. 8. 732 S. mit 743 Abbild. und einem Plan der Ausgrabungen in Olympia. Leipzig, Bibliographisches Institut. Mk. 7. 50.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. No. 8.
Dekorative Schlösser; Chorgestühl zu Monza. Moderne Entwürfe: Gedenktafel in Email de Limoges; Sopha für ein Herrenzimmer; Weinhumpen; Grabmäler in Terrakotta.

Hirths Formenschatz. No. 8.
A. Dürer, Ehrenpforte Maximilian's I., Detail; D. Hopfer, Friesartige Ornamente; H. Burgkmair, Ornamentirte Nische; H. Holbein, Ornamentale Komposition; P. Flötner, Vorlage für eingelegte Arbeit; Eisengitter; W. Jamitzer, Pokal; Geschnitzter Schrank; W. Dietterlin, Konsolen; P. Birkenhultz, Juwelengehänge; St. Carteron, Nielle; A. Watteau, Malerische Wandfüllungen; N. N. Coypel, Bacchus und Venus. — Moderner Entwurf: J. A. Meissonnier, Tafelaufsatz.

L'Art. No. 398.
Salon des arts décoratifs, von P. Rioux de Maillon. (Mit Abbild). — Salon de 1882, von P. Leroi.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen. III. Bd.
Die Kupferstichsammlung der Stadt Breslau, von M. Lehrs. (Mit Abbild.) — Rubens Nilbilder, von A. v. Sallet. (Mit Abbild.) — Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrb., von F. Lippmann. (Mit Abbild.) — Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrh., von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Das Kupferstich- und Holzschnittwerk des Hans Sebald Beham, von W. von Seidlitz. (Mit Abbild.) — Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königlichen Museen, von W. Bode. (Mit Abbild.) — Zu Raffael, von H. Grimm. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 8.
Das Kunstgewerbe in Spanien, von F. Jännicke. — Die bayerische Landesausstellung. (Mit Abbild.) — Alter Schmuck; Handleuchter.

Chronique des Arts. No. 25.
Les „quatre saisons“ en faience de Rouen au musée du Louvre, von G. Le Breton.

Revue des Arts décoratifs. No. 2.
La vente Hamilton. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. No. 22.
An american A. R. A., von A. Meynell. (Mit Abbild.) — Japanese and Chinese bronzes, von G. Wallis. (Mit Abbild.) — The Salon of 1882, von J. Forbes-Robertson. — Canterbury cathedral, von Bonney. (Mit Abbild.) — Van Dyck. (Mit Abbild.) — Miss Marianne Norths paintings at Kew, von H. v. Barnett. — The Hamilton Palace sales.

The Academy. No. 535 u. 536.
The Journal of Hellenic Studies Vol. III. Nr. 1, von D. B. Monro. — The alleged hersey in the Palmieri Botticelli. — In memoriam François Joseph Chabas, von A. B. Edwards. — Robinson, Oriental carpets, von C. Monkhouse. — Drawings by Victor Hugo.

Deutsche Bauzeitung. No. 61—65.
Die Konkurrenz für Entwürfe zum Hause des deutschen Reichstages. — Die Entscheidung der Konkurrenz für Entwürfe zu einer evangelischen Kirche in der Antonstadt-Dresden. — Eine neue Technik für monumentale Wandmalereien.

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 7.
Die mittelalterlichen Goldfäden. — Kunst und Budget in Frankreich. — Moderne Entwürfe: Schreibzeug; Stiegenlaterne; Schmucksachen; Bett und Nachtkästchen; Kragen und Manschetten.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 203.
Die Ausstellung in Gablonz. — Die keramische Ausstellung im Österr. Museum, von J. Folnesics. — Die königl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. — Louis Jacoby. — Organisirung der Fachschulen für Kunstgewerbe.

Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. No. 8.
Bauleute und Bauführungen im Mittelalter, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Zur Geschichte der Überlassung des Dürerschen Dreifaltigkeitsbildes an Kaiser Rudolf II., von H. Bösch.

werden unbedingt nicht vergütigt, eben so wenig die Kosten für Lokaltransport. Kunstwerke, welche mit solchen Nachnahmen belastet ankommen, werden nicht eher zur Ausstellung zugelassen, bis diese Auslagen dem betreffenden Verein vergütigt sind. Erfolgt die Erstattung dieser Kosten nicht umgehend, so werden die Sendungen unter Nachnahme aller Kosten zurückgesendet. Bei Sendungen, die als Eilgut eingehen, trägt der Absender die Hälfte der Frachtkosten, vorausgesetzt, daß nicht von dem betreffenden Vereine für solche Sendungen die Übernahme der ganzen Kosten ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist.

6) Dem beteiligten Vereine muß vor der Absendung der Kunstwerke durch Fracht davon durch die Post eine kurze Benachrichtigung mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden, daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den beteiligten Verein bleibt, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen.

7) Künstler und Privatpersonen, die von den Vereinen nicht aufgefordert sind, müssen sich wegen der Übersendung zuförderst an dieselben wenden; alle direkten Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.

8) Die östlichen Kunstvereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport, als während der Ausstellungen nach dem von dem Eigentümer angegebenen Werte gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die eingehenden Versicherungssummen sofort auszuzahlen. Eine weitere Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

9) Das Öffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier Vorstands- oder Vereinsmitglieder, als Urkundspersonen. Über etwa wahrgenommene Beschädigungen der verpackt gewesenen Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß dieses der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

10) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt und hiernächst auch von diesem alsbald oder gleich nach Beendigung der Ausstellung die Zahlung geleistet. Den Künstlern ist es dagegen nicht gestattet, an den Orten der Ausstellung Privatverkäufe, sei es direkte oder durch Vermittler vornehmen zu lassen, indem das Verkaufsrecht der ausgestellten Kunstgegenstände lediglich nur den Vereinsvorständen zusteht.

11) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände erfolgt binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung in Breslau. Da aber der Kunstverein zu Görlitz den verbundenen vier Vereinen sich in so fern angeschlossen hat, als derselbe den größten Teil der in Breslau befindlichen Bilder Anfangs Juli zu einer eigenen vierwöchentlichen Ausstellung erhält, so ist die Rücksendung der nicht angekauften Bilder erst im Allgemeinen Ende August zu erwarten. Nach Ablauf von drei Monaten, von diesem Zeitpunkt an, hört für die Kunstvereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher denn etwaige Reklamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Im Juli 1882.

Der Haupt-Geschäftsführer der östlichen Kunstvereine

Dr. v. Goßler,

Kanzler des Königreichs Preußen und erster Präsident des Oberlandes-Gerichts zu Königsberg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

7. September



Nr. 42.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 43 erscheint am 21. September.

Kunstgewerbliche Unterrichts- und Organisations-Fragen.

Als eine der eigentümlichsten Erscheinungen auf dem Gebiete des modernen Kulturlebens ist gewiß die zu betrachten, daß Fragen der Kunst, welche in früherer Zeit nur kleinere eingeweihte Kreise beschäftigten, gegenwärtig, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, das Gemeingut aller geworden zu sein scheinen. Aller Orten sehen wir Mustersammlungen und Lehranstalten für Kunstindustrie im Entstehen begriffen, Vorträge, die über dieses Thema gehalten werden, gehören zu den populärsten, und die demselben zugewendete Litteratur fängt fast schon an eine unübersehbare zu werden. Es weht wie ein Frühlingshauch über diese so lange Zeit bei uns verödeten Gebiete:

> — „Die Sonne duldet kein Weißes,
> Überall regt sich Bildung und Streben,
> Alles will sie mit Farben beleben".

Und gerade die Farbe, fehlte sie uns nicht allzu sehr in unserem eintönigen kalten Norden, wo es ihr gar so schwer wird, sich einzubürgern? Schien es doch noch vor nicht langer Zeit, als ob alles, vom Architekten bis zum letzten Kunsthandwerker herab, und das liebe Publikum nicht minder, geradezu von Farbenblindheit geschlagen wäre, so ängstlich ward alles vermieden, was etwa einen noch nicht ganz abhanden gekommenen Farbensinn und Freude am heitern Farbenspiel hätte verraten können! Wenn wir in aller Welt als nordische Barbaren verschrieen waren und es noch sind, so mag das vielleicht nicht am wenigsten in diesem Umstande begründet sein.

Die merkwürdige Erscheinung, daß die deutsche Kunstarbeit, in alter Zeit hochberühmt in allen Ländern, trotz der großen Fortschritte, die unser Kulturleben in anderer Richtung gemacht hatte, so sehr verkommen war, ist hauptsächlich aus dem nationalen Unglück zu erklären, das während der letzten Jahrhunderte auf uns lastete. Nachdem in den furchtbaren Erschütterungen des dreißigjährigen Krieges, des schrecklichsten, welcher jemals ein Volk heimgesucht hat, fast alle Tradition in technischer Hinsicht und jede gedeihliche Fortentwickelung der künstlerischen Zustände unterbrochen worden war, hat unserem Volke als solchem bis auf die Neuzeit herab dasjenige Gefühl der Sicherheit, Kraft und Harmonie gefehlt, ohne welches namentlich auf den höheren Gebieten des menschlichen Schaffens weder vom Einzelnen noch vom Volke als Ganzem bedeutende Leistungen zu erwarten sind. Recht handgreiflich war die allgemeine Unsicherheit und Zerfahrenheit auf nationalem wie auf künstlerischem Gebiete besonders in der Architektur hervorgetreten, in welcher die schöpferischen Gedanken jeder Zeit am deutlichsten zum Ausdruck gelangen. Hier schien eine völlige Anarchie, eine Stilverwirrung ohnegleichen eingerissen zu sein, bis man endlich in neuerer Zeit im Anschluß an Renaissance und Antike eine den modernen Anschauungen und Bedürfnissen am meisten entsprechende neue Richtung eingeschlagen hat. Abgesehen von dem Verlust seiner Traditionen war aber das Handwerk in

neuerer Zeit noch besonders dadurch geschädigt worden, daß die Gesetzgebung auf Grund eines allzu einseitig aufgefaßten Freiheitsprinzips die alten Grundlagen der gewerblichen Ordnung zerstört hatte, ohne doch dafür entsprechenden Ersatz zu bieten. Weder von Seite der Schule noch von der des eigenen Standes und Gewerbes ward dem angehenden Handwerker eine fachmäßige Ausbildung zu teil. Dazu kam, daß überhaupt der moderne Bildungsdrang ein einseitig geistiger war, die Handarbeit hatte mit ihrer Solidität und Schönheit auch das Ehrenvolle eingebüßt, welches sie früherhin besaß, und die bildungsbedürftigen Elemente des Volkes wandten sich von ihr ab und den höheren Berufsfächern zu. Die Ausbildung des unbemittelten Handwerkers blieb vollends dem blinden Zufall überlassen. Kam er zu einem tüchtigen Meister, so konnte er etwas lernen; in den meisten Fällen aber waren unsere modernen „Meister“ selbst mehr des Lernens bedürftig, als fähig zum Lehren.

Dies alles wirkte zusammen, unser Handwerk herunter zu bringen und die große Niederlage herbeizuführen, welche dasselbe auf der ersten Wiener Weltausstellung und auf einigen späteren Ausstellungen erlebte. Wie sehr Deutschland anderen Nationen gegenüber zurückgeblieben war, wurde bei diesen Gelegenheiten recht offenbar. Es nützte nichts, die Schäden zu verhüllen, man mußte sich ihrer klar bewußt werden, um sie heilen zu können. Das berühmte Wort des Prof. Reuleaux: „Billig und schlecht“, hatte in der That seinerzeit für den bei weitem größten Teil des deutschen Handwerks — rühmliche Ausnahmen giebt es ja stets — seine große Berechtigung, und allen denen, welche sich seit einigen Jahrzehnten nur einigermaßen um den Stand unserer heimischen Industrie bekümmert hatten, sagte Herr Reuleaux damit durchaus nichts neues. Man halte damit zusammen die Konsularberichte, welche in neuerer Zeit der Staatsanzeiger veröffentlichte, und man wird keinen Widerspruch finden. Jedem Deutschen muß bei Lektüre dieser Berichte die Schamröte ins Gesicht steigen, wenn man liest, wie ein großer Teil der deutschen Fabrikanten und Handwerker sich nicht entblödete, ganz im Gegensatz zu den Handelsprinzipien des verrufenen Mittelalters, dem Auslande gegenüber einen gänzlichen Mangel an Solidität und Ehrbarkeit an den Tag zu legen. Leider muß freilich auch dem deutschen Publikum selbst ein Teil der Schuld beigemessen werden, insofern es in den meisten Fällen die schlechte und billige Ware der guten und preiswürdigen vorzieht und so die Fabrikanten und Handwerker veranlaßte, das Gleiche zu thun.

Um aber zu erkennen, wieviel künstlerisches Talent in unserem Volk verborgen liegt und von wie großer Bedeutung auch in materieller Hinsicht es ist, dasselbe wieder zu erwecken und auszubilden — denn dessen bedarf es ja blos — brauchen wir uns nur an die eigene Vergangenheit zu erinnern, an jene blühenden Städte des Mittelalters, die Reichtum und Macht nicht dem Handel allein, sondern wesentlich auch dem eigenen Schaffen in Kunst und Industrie zu danken hatten. Ihr Beispiel mag uns lehren, ein wie mächtiger Hebel des nationalen Wohlstandes in der Pflege der schönen Künste und Gewerbe gegeben ist! Die Einsicht, daß letztere nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine volkswirtschaftliche Forderung sei, dürfte nachgerade eine allgemeine geworden sein. Nachdem in der deutschen Reichshauptstadt eine neue Periode der monumentalen wie der Privatarchitektur begonnen hat, und Hand in Hand damit auch die Kunstindustrie einer weiteren Entwickelung zugeführt wird, dürfen wir hoffen, daß dieses Streben in immer weitere Kreise dringen und auch im ganzen deutschen Norden die bildende Kunst, im weitesten Sinne gefaßt, bald einen neuen Aufschwung nehmen werde, wie sie ihn in Österreich und in einem Teil der süddeutschen Staaten längst genommen. Mit Macht wird sich die Thätigkeit des Volkes allen Werken des Friedens zuwenden, nachdem wir diesen selbst wieder erlangt haben und mit ihm eine neue Basis unserer politischen Zustände. Wir haben Österreich, wir haben Frankreich besiegt, aber größer noch wird die Bedeutung dieser Siege werden, wenn es uns, wie nicht zu zweifeln, gelingt, auch auf friedlichem Gebiete den Wettstreit mit beiden mit Erfolg aufzunehmen. Es ist gewissermaßen auch eine moralische Verflichtung, die uns dazu drängt.

Und viel ist auch in verhältnismäßig kurzer Zeit schon bei uns geleistet worden. Wie einst die erste Weltausstellung zu London im Jahre 1851 die Anregung zur Neugestaltung des kunstgewerblichen Unterrichtswesens in England gab und zwar zum größten Segen des Landes, dessen Ausfuhr sich infolgedessen sehr bedeutend erhöht hat, so mußten die später bei uns selbst gemachten Erfahrungen von ähnlichem Einfluß auf die Entwickelung unserer heimischen Kunstzustände werden und die Aufmerksamkeit der leitenden Kreise darauf hinlenken. In London dominirte damals noch die französische Abteilung allein, aber England trat danach bald Frankreich würdig zur Seite. Auf der Wiener Ausstellung mußten wir noch das Übergewicht Österreichs, Frankreichs und Englands anerkennen, aber auch hier war mit der Erkenntnis unserer Mängel zugleich der Anfang der Besserung gegeben. Konnte Reuleaux noch auf den amerikanischen Ausstellungen sich veranlaßt sehen, jenen Ausspruch zu thun, der seitdem soviel Staub aufgewirbelt hat, so war auf denen Australiens bereits ein bedeutender Fortschritt der deutschen Industrie zu konstatiren, ja wir brauchen,

um ihn zu bemerken, nicht einmal den Blick so weit schweifen zu lassen, denn fast jedes Schaufenster unserer öffentlichen Verkaufsgeschäfte zeigt ihn uns bereits an.

Im Anschluß an diese einleitenden Betrachtungen möge es uns nun gestattet sein, noch einige der wesentlichen Bedingungen und Momente hervorzuheben, unter welchen obigen Bestrebungen erst ein allgemeinerer Erfolg gesichert scheint, und ein größeres Feld für eine noch vielseitigere Thätigkeit zu gewinnen ist. Vor allem dürfte eine gründliche Reorganisation des Unterrichtswesens, mit besonderer Berücksichtigung des künstlerischen Elementes ins Auge zu fassen sein, ohne welche eine neue Grundlage für die kunstgewerbliche Thätigkeit, diesen wichtigsten Arbeitszweig der nächsten Zukunft, nicht gewonnen werden kann.

Bevor wir diejenigen Maßregeln und Veranstaltungen etwas näher ins Auge fassen, welche vorzugsweise geeignet scheinen, auf das Gedeihen unserer künstlerischen Zustände fördernd einzuwirken, ist zunächst der vielfach verbreiteten Ansicht entgegenzutreten, daß hierbei die Erziehung wenig, alles aber die freie Entwickelung des Talentes bewirke, welches nur als ein Geschenk des Himmels an einzelne Glückliche verliehen werde. So richtig das letztere in Beziehung auf die höchste künstlerische Begabung sein mag, so kann doch ebensowenig bezweifelt werden, daß auch das bedeutende Talent ohne die entsprechende Pflege und Ausbildung nicht zur Entwickelung kommen kann. Auch ist die Seltenheit des Talentes im Grunde nur eine scheinbare; es findet sich im rohen Zustande häufiger, als man geneigt ist anzunehmen. Nicht das Talent, selbst das Genie nicht, ist das Seltene im Leben, wohl aber sind es die Umstände und Verhältnisse, unter denen allein es zu seiner vollen Entfaltung gelangen kann. Das Wort, daß viele berufen, wenige aber auserlesen sind, läßt sich auch in dem Sinne deuten, daß nur die wenigsten so glücklich sind, die rechten Mittel und Wege zu ihrer Ausbildung zu finden. Die überwiegend große Mehrzahl der Talente verkümmert im Verborgenen. Die Organisation der menschlichen Natur ist bei aller Mannigfaltigkeit der Anlagen und Richtungen doch keine grundverschiedene, sondern in den wesentlichen Zügen eine gleichmäßige, und gemeinsam ist unserem Geschlecht vor allem das Prinzip der schaffenden Thätigkeit und das Streben nach Vervollkommnung. Damit aber scheint zugleich von der Natur selbst eine gewisse Allgemeinheit auch des künstlerischen Talentes vorgesehen zu sein, das jedoch nur wie im klassischen Altertum oder in der Zeit der Renaissance durch besondere Gunst der Umstände zur allgemeineren Blüte gelangen kann.

Die Bedingungen, an welche eine solche Kunstblüte geknüpft ist, die Kräfte, welche sie zeitigen und hervorbrechen lassen, sind kaum zu erforschen, viel weniger auf methodischem Wege herbeizuführen; unzweifelhaft aber kann es auf diese Weise gelingen, das große Publikum, mit Einschluß der arbeitenden Klassen, zu den Prinzipien des guten Geschmacks zurückzuführen, und damit ist viel, wenn nicht alles gewonnen. Denn sobald erst Bedürfnis und Aufmerksamkeit des Publikums auf das Solide und Schöne, welches meist Hand in Hand zusammengeht, und womit die Vorstellung der Kostspieligkeit keineswegs ohne weiteres zu verbinden ist, hingelenkt sein werden, so werden auch die entsprechenden Leistungen nicht fehlen, zumal, wenn gleichzeitig umfassende Vorarbeiten getroffen wurden, um auch dem Arbeiter die nötige Ausbildung in dieser Richtung zu verschaffen. Beide Rücksichten sind stets vereint ins Auge zu fassen, wie auch beide Ziele, zum Teil wenigstens, auf dem nämlichen Wege, dem einer neuen Erziehung zur Arbeit, zu erreichen sind. Es findet hierbei eine stete Wechselwirkung statt; die fortschreitende Bildung auf der einen bedingt eine solche auch auf der andern Seite.

Kassel. G. Wittmer.

(Schluß folgt.)

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

VII.

Johannes Anthonisz van Ravesteyn.

Dieser große Meister, dessen herrliche Werke man fast nur im Haag im städtischen Museum bewundern kann, wurde nach den Notizen des J. de Jongh in der dritten Ausgabe des van Mander (1764) im Haag 1572 geboren. Ob er im Haag geboren ist? Ein Anthonis van Ravesteyn, „gelaesmaker, wonende tot Cuelemburch" erhält am 5. August 1593 mit Quiryn Coensz. (van der Maes) im Haag 138 Ł für drei Fenster mit den Wappen der Generalität ꝛc. darauf gemalt (Ordonnantieboeken der Staten Generaal). Im Jahre 1602 erhält er für derartige Arbeit 126 Ł; aber ohne Angabe des Wohnortes, was darauf hindeutet, daß er damals im Haag lebte.

Am 17. Februar 1598 wird er als „Meester schilder" in der Haager St. Lucas Gilde eingeschrieben. (Obreens Archief, III.)

In dem Aanteekeningboek auf dem Rathause lesen wir:

„17. Januar 1604. Jan van Ravesteyn Antonisz, Schilder, ende Anna Arents van Berendrecht, jongedochter. Te geven vant stathuys." Dieser Zusatz deutet an, daß Ravesteyn nicht zur reformirten Religion gehörte. Er war katholisch; den Beweis liefern

uns die Taufbücher der katholischen Kirche in de „Oude Molstraet“, worin ich aber vergeblich die Taufe seiner eigenen Kinder suchte. Andere Taufbücher der katholischen Kirche waren unauffindbar. Ob Arnold van Ravesteyn wirklich ein Sohn des Malers gewesen ist, weiß ich nicht. (Siehe unten.) In den genannten Taufbüchern finde ich:

„4. Aprilis 1619. Arnoldus, filius Mathiae Leonardi & Petronellae van Ravesteyn. Susceperunt eum Joannes van Ravesteyn & Joanna Petri.“

Bei der Heirat am 3. Juli 1641 des Guilielmus van Culemburch und Agnes van Ravesteyn ist Joannes van Ravesteyn einer der Zeugen. Gleichfalls bei der Heirat am 27. Juni 1640 des Malers Adrianus Hanneman, wo auch seine Gattin Anna van Berendrecht als Zeugin erscheint. Auch schon bei der Heirat am 17. Okt. 1624 von Martinus Gerardi und Adelheidis Antonii. Jedenfalls bedeutet das Monogramm A auf den drei schönen Münchener Porträts, die ich früher auch dem jüngeren Ravesteyn zuschrieb, Johannes Anthonisz, und nicht Arent Jansz. Sie stimmen in der Malerei vollständig mit den Haager Porträts des alten Ravesteyn überein.

Am 3. Mai 1608 erschien „Jan van Ravesteyn, Schilder“ vor den Schöffen van Duynen und Symon Deym und erklärte, daß er von Maerten Rosa, Griffier van der hoogen Rade in Holland für 4400 Ⱡ ein Haus gekauft habe auf der Ecke der „Papestraet“. Neben ihm wohnte der Ratsherr Henrick Rosa und der „deurwaerder“ Steven Snouck. An der einen Seite lag das Haus an der „Molstraet“ jetzt „Oude Molstraat“. Er bezahlte dieses Haus mit 1000 Ⱡ comptant, und den Rest in jährlichen Raten von 350 Ⱡ; 600 Ⱡ nahm er Hypotheken darauf. Am Rande liest man, daß am 11. Juli 1635 der Advokat Mr. Cornelis van Ravesteyn, Sohn des Malers, „ter secretarie geeschibeert hebbende d'originele Schultbrieff, wesende doorsneden, voldaen, en behalt“, womit derselbe im Register royirt wurde.

Im „Cohier van den 500. penning“ von 1627 finden wir ihn noch in „de Molstraet, Oostsijde“, und auf 12 Gulden taxirt. (Also auf 6000 Gulden Kapital.)

In einem „Cohier“ von 1628 steht er auf 31 Ⱡ 5 β taxirt; aber es steht leider nicht dabei, zu welchem Prozentsatz dieses berechnet ist; wahrscheinlich der 200. penning.

In einem „Cohier“ von Herd-Steuern von 1627 sehen wir, daß er vier Herde im Haus hatte. Im „Clapwaeckersboeck“ von 1645 finden wir ihn noch im selben Hause wohnend. Laut den Stadtrechnungen von 1629 erhält er am 31. Oktober 30 Ⱡ 6 β dafür, daß er sein rietenes Dach in ein steinernes (mit Ziegeln belegtes) umwandelte.

Kurz vor seinem Tode aber finden wir ihn in einem andern Hause, in der „Nobelstraet“ an der Nordseite, neben seinem Freunde, Kunst- und Religionsgenossen Hanneman; denn so lesen wir im „Cohier van den 1000. penning 1654“, wo er nur auf 6 Ⱡ, also wieder auf 6000 Ⱡ Kapital, taxirt wird. Im Grabbuche der „Klosterkirche“ steht „Mr. Johan van Ravesteyn, Schilder“, als Besitzer der Gräber Nr. 8 und 9 in der zehnten Reihe angeschrieben. Am 2. Sept. 1675 wurden die Gräber „overgebouckt op den naem van Jacob van Ravesteyn, Advokat etc. etc. ter behouve van de descendenten van Jan van Ravesteyn sijn grootvader“. Dagegen wird dort gleichzeitig ein Grab „overgebouckt op den naem van Arent van Ravesteyn, als eenige Soon en erffgenaem van Anthony van Ravesteyn schilder“. (Deshalb zweifle ich daran, ob der Maler Arent van Ravesteyn Sohn des Jan war.) In dem „Kunstbode“ 1881 gab Herr Servaas van Rooijen den von mir schon längst abgeschriebenen Kontrakt des Hauptbildes unseres Meisters. Ich übersetze ihn hier der Vollständigkeit halber:

20. November 1617. Ist durch den Bürgermeister Mr. Pieter van Veen[1]) und den Schöffen Maes, welche dazu kommittirt waren, akkordirt mit dem Maler Ravesteyn, daß er, nach der uns im Bürgermeisterszimmer gezeigten Skizze meisterhaft und nach den Anforderungen der Kunst soll abbilden (kontrefeyten) den gegenwärtigen Magistrat samt den Offizieren der Stadtmiliz (Schutterije) in Anzahl . . . . (offen gelassen) einer mehr oder weniger nicht berechnet, um dieses Gemälde im neuen Zimmer des St. Sebastians-Schützenhauses aufzuhängen; und das für 500 Gulden, inklusive Leinewand ꝛc. Sobald das Werk fertig ist, soll er bezahlt werden und dann wird das Geld zurück kollektirt werden von den Personen, die abkonterfeyet worden sind, und zwar wird man mehr oder weniger bezahlen, je nachdem man darauf steht.

Im Jahre 1618, nach Beendigung des schönen Bildes, das, wie sehr es auch gelitten hat, zu den herrlichsten Werken der Prä-Rembrandtisten gehört, wurde der Maler frei gestellt von allen Schützendiensten; nur solle er „broeder van minnen“ bleiben.

Noch liest man in den „Resolutiën“ der Haager Regierung:

25. März 1648. Wegen guter Konsiderationen ist Johan Ravesteyn freigestellt von allen Wein- und Biersteuern.

Noch 1656 treffen wir den Maler an auf der Liste der Unzufriedenen, die eine neue „Schilderskonfrerie“ errichteten. (Archief, IV) Aber schon am 21. Juni 1657 lesen wir in den Begräbnisbüchern der

1) Bruder des Malers Otho van Veen, vulgo Venius.

Großen Kirche: „acht poosen (Mal) geläutet über Monsieur Ravesteyn in der Nobelstrasse“, 26 Gulden. — Begraben ist er wohl in der Klosterkirche, die Beweise fehlen uns inzwischen dafür. —

Kunstlitteratur.

x. **Eine Geschichte der Stadt Paris** mit einer großen Menge von Illustrationen, welche den Prozeß des Wachsens und Werdens, die Wandlungen der Sitten und Gebräuche der Weltstadt von Jahrhundert zu Jahrhundert veranschaulichen, erscheint demnächst im Verlage von J. Rothschild in Paris unter dem Titel: Histoire de Paris. Sie reiht sich in Format und Ausstattung den großen Prachtwerken an, welche derselbe Verleger über Florenz und Venedig auf den Markt gebracht hat und welche, wie das in Rede stehende Werk, von Charles Yriarte, dem federgewandten Historiker, bearbeitet wurden. Bei der großen Menge von Abbildungen, an welche sich fast in allen Fällen ein kunst- oder kulturgeschichtliches Interesse knüpft, wird das Werk auch außerhalb Frankreichs auf gute Aufnahme zu rechnen haben; fast alle Arten der vervielfältigende Technik sind in Anspruch genommen, um der Publikation ein stattliches Aussehen zu geben, neben der Phototypie der Holzschnitt, neben der Radirung der Farbendruck u. s. w. Ein Teil des Ganzen wurde von dem Verleger bei Gelegenheit der Einrichtung des neuen Pariser Stadthauses als Festgabe ausgegeben.

Nekrologe.

Stirnbrand †. Am 2. August starb in Stuttgart nach längern Leiden der Maler Franz Seraph Stirnbrand, vielleicht der älteste unter den deutschen Künstlern. Er wurde, als er etwa drei bis vier Jahre alt war, im Sommer des Jahres 1791 bei Blindenmarkt in Nieder-Österreich seiner Mutter, einem kroatischen Soldatenweib, die sich seiner in den Fluten der Donau entledigen wollte, von einem herzueilenden österreichischen Invaliden entrissen und darauf von dem Rentmeister Röser zu Zellhof bei Linz, einem frühern Offizier, aufgenommen und mit den eigenen Kindern erzogen. Da sich der Knabe die Stirn ein wenig verbrannte, gab man ihm den Namen Stirnbrand. Sein Pflegevater gab ihn erst zu einem Linzer Stubenmaler in die Lehre, nahm ihn aber 1809 mit nach Frankfurt a. M., um ihn bei Ausbruch des Krieges dem Militärdienst zu entziehen. In Frankfurt fand er eine Stelle bei einem Lackirer, wo er anfangs den Rand der Theebretter mit Linien und Guirlanden zu versehen hatte, dann aber zu den Malereien auf den Deckeln der Tabaksdosen verwandt wurde, die er mit gutgetroffenen Porträts berühmter Zeitgenossen, wie Napoleon, Schill u. a. versah. Da er durch fleißiges Zeichnen und Malen in den Nebenstunden bald höhere Befähigung zeigte, und auch der Krieg von 1812 das Geschäft ruinirte, so widmete sich Stirnbrand nun unter den größten Opfern und Entbehrungen ganz der Malerei. Er kopirte, malte Porträts, und da er gut zu treffen wußte, fand er Aufträge und Empfehlungen, die ihn dann 1813 nach Stuttgart führten. Zuerst bekam er für ein Bild nicht mehr als eine Mahlzeit, dann einen Dukaten, aber bei zunehmender Fertigkeit und Bekanntschaft steigerte sich rasch sein Verdienst. 1816 besuchte er seinen Pflegevater, wie später fast alljährlich, bekam in Österreich viele Aufträge, ebenso in Karlsruhe, dann wieder in Stuttgart, wo er u. a. sein Porträt der verstorbenen Königin Katharina 20 Mal kopiren mußte, lebte abermals vier Jahre in Karlsruhe, ging 1824 nach Italien, dann nach Paris, wo er vielleicht ganz geblieben wäre, wenn ihn nicht neue Bestellungen nach Luxemburg und Trier gerufen hätten. Die Witwe des Königs Friedrich von Württemberg ließ auch in Ludwigsburg mehrere Gemälde von ihm ausführen, die ihn drei Jahre dort fesselten, und den Winter von 1836 auf 1837 verbrachte er in Sondershausen, um die fürstliche Familie zu malen. Er ließ sich 1837 in Stuttgart ein Haus mit Garten und schönem Atelier nach eigenem Plane erbauen, vermählte sich 1838 mit einer vielseitig begabten Frau und schuf in seiner Häuslichkeit einen Vereinigungspunkt aller geistig oder in anderer Weise hervorragenden Persönlichkeiten, wie Lenau, Dingelstedt, Lindpaintner, Kücken, Rustige, Hackländer u. a. Letzterer erzählt näheres davon im „Roman meines Lebens“, worin er auch folgende treffende Charakteristik giebt: „Stirnbrand, ein stiller, freundlicher, stets harmonisch und froh gestimmter Mann, von unverwüstlichem Humor, war auch wegen seiner Talente, eine Gesellschaft zu erheitern, bekannt und geliebt“. Bis 1874 war der stets gesunde und rastlos fleißige Künstler unermüdlich thätig. Seitdem aber zwang ihn eine rasch zunehmende Augenschwäche, den Pinsel niederzulegen. Als er nach einigen Jahren dann auch nicht mehr ausgehen konnte, schwanden, bei gesteigerter Taubheit, auch seine Kräfte, immer mehr, und sein Tod war eine Erlösung aus trostlosem Zustande. Seine geistige Frische aber blieb rege bis zuletzt; er nahm Anteil an allen politischen und sozialen Ereignissen und hatte für Freunde und Bekannte stets dasselbe Wohlwollen. Er war immer von wahrhaft rührender Bescheidenheit, dankbar für die geringste Aufmerksamkeit und bereitete gern andern Freude und Wohlthaten. Stirnbrand hat neben seinen außerordentlich zahlreichen, wohlgetroffenen Porträts, die sämtlich ein helles Kolorit und eine sorgfältige Durchführung aufweisen, auch andere Gemälde verschiedenartigen Stoffs geschaffen, die aber jenen bedeutend nachstehen, z. B. zwei Altargemälde in der katholischen Kirche in Kannstatt, eine Odaliske (im Museum Wallraff-Richarz in Köln), Kriegsscenen aus dem Feldzug in Baden 1849 (für den König Wilhelm von Württemberg), Genrebilder u. s. w. Bei all seinen Werken darf man indessen nicht vergessen, daß er sich unter den erschwerendsten Verhältnissen, ohne Lehrer, ganz durch eigene Kraft und Ausdauer gebildet und dafür doch sehr Achtbares geleistet hat. Namentlich befinden sich unter seinen Bildnissen einige, wie die der Grafen Alexander und Wilhelm von Württemberg, sein eigenes u. a., die seinem Namen stets ein ehrenvolles Andenken sichern. **Moritz Blanckarts.**

Todesfälle.

Der Bildhauer Johann Halbig in München ist am 29. August gestorben.

Kunsthistorisches.

Gräberfunde in Köln. Wie zu erwarten war, hat man bei den Erdarbeiten zur Kölner Stadterweiterung und dem neuen Festungsgürtel verschiedene römische Gräber mit interessantem Inhalt gefunden und wird gewiß noch mehrere finden, wenn man zu den Seiten der römischen Heerstraßen gräbt. Einen der interessantesten Funde hat die Festungsbaubehörde in diesen Tagen auf dem Wege nach Weißhaus gemacht: fünf römische Steinsärge mit Knochenresten der darin Begrabenen und den Beigaben an Thon-, Glas- und Metallgefäßen und sonstigen kleinen Geräten und Schmuckgegenständen, wie solche in und bei römischen Gräbern selten fehlen. Es sind sehr seltene Dinge und einige solche dabei, die man wohl als Unika bezeichnen kann. Die irdenen Gefäße, Vasen und Schalen, von denen eine ganze Menge gefunden wurden, bieten, mit wenigen Ausnahmen, keine ungewöhnlichen Formen; doch sind zwei besonders tief gefundene bemerkenswert, ein Kännchen und eine Schale mit Reifen, wie man sie in roherer Form an mittelalterlichen Thongefäßen findet, ein seltenes Töpfchen mit einem dünnen Ausgußröhrchen, wie ein kleiner Theetopf, einige Gefäße in feinem schwarzen Thon und in roter sogenannter terra sigillata; auch ein Kinderspielzeug, ein Hahn, findet sich dabei. Ein kleines bauchiges Gefäß mit Flaschenhals von Bronze ist zum Teil durch Oxydation zerstört. Viele dieser Gefäße enthielten Münzen aus verschiedenen Zeiten. Ein Tintenfaß und ein Salbenreibstein, auf dem das Salbtöpfchen stand, gehören zu den merkwürdigsten Funden. Unter den Bronzen befindet sich eine mit einem hübschen weiblichen Profilkopf in der Mitte und einem Kranz als Rand. Auch Reste einer bronzenen Halskette in der Form wie die modernen Panzerketten gearbeitet, mit einem Anghängsel, sind bemerkenswert. Sonst sind noch Fibeln, Haarnadeln in Bronze oder Knochen, bronzene Ringe u. s. w., auch eine Anzahl von Münzen gefunden worden. Die seltensten Stücke aber sind ein wunderhübsches Glasfläschchen, etwa 10—12 cm hoch, von weißem Glase, mit reliefirten Ranken und blauen Ornamenten ver-

ziert, und ein kolossaler Daumring, vermutlich aus Bernstein geschnitten, der an Stelle des Siegels eine Kapsel mit zwei ganz kleinen Spielwürfeln aus Bernstein enthält: die Kapsel war mit einem durchsichtigen, jetzt zerbrochenen Plättchen bedeckt. Sonst sind noch gläserne Becherchen, Thränenfläschchen u. dgl. dabei. Die Militärbehörde wendet die größte Aufmerksamkeit an, damit die Funde wohlbewahrt und nicht zerstört oder verschleppt werden, und erwirbt sich dadurch ein großes Verdienst um unsere Altertumssammlungen, denen diese merkwürdigen Sachen zugedacht sind.

(Köln. Zeitg.)

⁂ **Die Felsreliefs von Bogas-Koei in Galatien** sind durch Dr. Karl Humann zum erstenmale für das Berliner Museum abgeformt worden. Am 11. August ist Humann mit den Gipsabgüssen, welche zwölf Wagenladungen repräsentiren, in Samsum an der Nordküste Kleinasiens glücklich eingetroffen. Diese Reliefs, welche Texier in der Asie Mineure I., pl. 75—79 publizirt hat, sind noch nicht genügend erklärt und kunstgeschichtlich fixirt worden. Lübke sagt darüber in der „Geschichte der Plastik" 3. Aufl., S. 62: „Es sind zwei Züge von je 13 Reliefgestalten in einem derben, kräftigen, dabei ziemlich rohen Stil dargestellt. Die eine Reihe hat Schnabelschuhe, Hosen, kurze Gewänder und hohe spitze Hüte; nur drei bärtige Greise an der Spitze des Zuges sind mit längeren Gewändern ausgestattet. Einige tragen Keulen, andere wunderlich gestaltete Embleme oder verschiedene Waffen. Man erkennt in ihrer Tracht genau das von Herodot (VII, 64) beschriebene Kostüm der Saker. In monotoner Wiederholung sind sie alle mit fast tanzartig bewegtem Schritt dicht aneinander gereiht. Die andere Gruppe, stämmige, breite Gestalten, in langen Gewändern mit niedrigen Diademen, sind offenbar Frauen. An der Spitze jeder Gruppe schreiten, durch viel größeren Maßstab ausgezeichnet, die Häupter; der Sakeranführer setzt seine Füße auf den Nacken dreier Männer; die ihm entgegentretende Fürstin steht auf einer Löwin. Phantastische Embleme seltsamster Art verstärken noch das Rätselhafte, Fremde der Darstellung, in welcher wahrscheinlich ein Heiratsbündnis zwischen dem Fürsten und der Fürstin verschiedener Stämme verherrlicht ist. Der künstlerische Charakter ist bei aller Roheit ein entschieden altasiatischer, am meisten durch babylonisch-persische Denkmale bedingt". Man glaubt, daß diese Felsreliefs zu den Überresten der alten Stadt Pterium gehören.

⁂ **Dr. Heinrich Schliemann** hat über seine am 1. März d. J. wieder begonnenen trojanischen Ausgrabungen auf dem Anthropologenkongresse einen Vortrag gehalten, dem wir zunächst die erfreuliche Thatsache entnehmen, daß zwei Architekten, die Herren Wilhelm Dörpfeld und Josef Höfler den Ausgrabungen beigewohnt haben. Da der erstere vier Jahre lang an den Ausgrabungen in Olympia teil genommen hat, ist zu erwarten, daß eine wissenschaftlich gründliche Untersuchung der Ausgrabungsresultate stattgefunden hat. Schliemann machte u. a. folgende Mitteilungen: „Eine unserer ersten Arbeiten war die, in dem bis dahin noch unerforschten Teil von Hissarlik alle Fundamente von griechischen und römischen Bauten freizulegen und die zu denselben gehörigen skulptirten Blöcke zu sammeln, sowie andere, deren Fundamente nicht mehr nachgewiesen werden können. Unter den letzteren verdient ein kleiner dorischer Tempel besondere Beachtung; denn derselbe scheint identisch zu sein mit jenem „winzigen und unbedeutenden" Heiligtum der Pallas Athene, welches nach Strabo (XIII, 593) Alexander der Große hier sah. Wie aber meine Architekten meinen, sind die davon übriggebliebenen skulptirten Blöcke nicht archaisch genug, um zu jenem Tempel der Göttin zu gehören, zu dem nach Herodot (VII, 43) Xerxes hinaufstieg. Das älteste der späteren Gebäude ist ein großer dorischer Tempel aus Marmor, zu welchem die hier vor zehn Jahren von mir gefundene, den Phöbus Apollo mit der Quadriga der Sonne darstellende herrliche Metope gehört, die jetzt die trojanische Sammlung in Berlin ziert. Dieser Tempel ist ohne Zweifel identisch mit jenem, welcher, nach Strabo (XIII, 593), hier von Lysimachus gebaut wurde. Da derselbe bei weitem der größte aller Tempel ist, so stimme ich vollkommen mit meinen Architekten darin überein, daß er notwendigerweise das Heiligtum der Pallas Athene, der Schutzgöttin Ilions, sein mußte. Von Gebäuden, die sich nachweisen lassen, erwähne ich ferner einen dorischen Portikus von Marmor aus römischer Zeit, wovon noch einige Stufen in situ waren; auch zwei kleinere Gebäude dorischen Stils, sowie ein sehr großes schönes marmornes Thor der Akropolis, worin sowohl der ionische als der korinthische Stil vertreten waren. Man sieht skulptirte Blöcke aller dieser Gebäude in reicher Fülle auf den benachbarten Kirchhöfen Halil Kisi und Kum Kisi, wo sie als Grabsteine dienen. Aber noch gar viel größer, als irgend eines aller dieser Gebäude, ist das von mir ausgegrabene riesige Theater, welches gleich östlich von der Akropolis im Fels ausgehauen ist, den Hellespont überschaut und mehr als 6000 Zuschauer enthalten konnte. In dem Scenengebäude, dessen Unterbau wohlerhalten ist, fand ich unzählige Bruchstücke von marmornen Säulen, korinthischen, dorischen und ionischen Stils, sowie ungeheure Massen von Splittern marmorner Statuen und einen Kalkofen, in welchem alle Statuen zu Kalk gebrannt zu sein scheinen. Ein Kopf, sowie viele Hände und Füße von Statuen; ein Reliefmedaillon, auf dem die Romulus und Remus säugende Wölfin dargestellt ist, und eine mit einem Gorgohaupt geschmückte Quelle zeugen für die einstige Pracht dieses Theaters, welches aus römischer Zeit stammt. — In den unzähligen Gräben und Schachten, die ich in der untern Stadt, östlich, südlich und westlich von der Akropolis abteufte, entdeckte ich die Substruktionen vieler großer Gebäude aus macedonischer oder römischer Zeit, wovon das eine, welches mit schönen Marmorplatten gedielt und mit einer langen Reihe von Granitsäulen geschmückt ist, wahrscheinlich das Forum war. — Meine merkwürdigsten Entdeckungen waren in den drei untersten vorhistorischen Ansiedelungen, auf dem Hügel der Akropolis; denn meine beiden Architekten bewiesen mir über jeden Zweifel, daß die ersten Ansiedler hier nur ein oder zwei große Gebäude bauten, und diese mit einer aus mit Lehm verbundenen kleinen Steinen bestehenden hohen, 2 m dicken Mauer umgaben. Die Länge dieser ersten Niederlassung übersteigt nicht 46 m und ihre Breite kann kaum größer gewesen sein. Die Architektur der Gebäude dieser ersten Ansiedelung ist meinen Architekten durchaus unverständlich; denn wir haben dort in Abständen von 3,5 m, 5,30 und 6 m voneinander fünf parallel laufende innere Wände aufgedeckt, die etwa 0,90 m dick sind, keine Querwände haben und daher lange Säle bilden; wir sind indes nur imstande gewesen, dieselben auf die Breite meines großen nördlichen Grabens und somit auf eine Strecke von 30 m freizulegen. Diese Wände bestehen aus kleinen, mit Erde zusammengesetzten Steinen und der Putz ist auf mehreren Stellen erhalten. — Mit größter Wahrscheinlichkeit können wir annehmen, daß diese erste Ansiedelung eine untere Stadt hatte, die sich nach Süden und Westen hin ausdehnte; in der That läßt die dort in der untersten Schichte in meinen Gräben und Schachten gefundene Topfware, die mit der der ersten Ansiedelung in der Akropolis identisch ist, kaum einen Zweifel darüber. Die erste Ansiedelung scheint hier viele Jahrhunderte bestanden zu haben; denn der Schutt häufte sich darin allmählich bis zu einer Höhe von 2,50 m an. Meine Architekten haben mir auch bewiesen, daß Herr Burnouf und ich die Trümmer der beiden folgenden Ansiedelungen, nämlich der zweiten und dritten, nicht richtig auseinander gehalten, daß wir zwar die 3 m tiefen Mauern aus großen Blöcken ganz richtig als Fundamente der zweiten Stadt angesehen, aber nicht die unmittelbar darauf ruhende und dazu gehörende Schicht verbrannter Trümmer dazu gerechnet und diese der dritten Stadt, die nichts damit zu thun hat, zugeteilt hatten. — Wenn ich nun die Resultate meiner, d. h. trojanischen Kampagne rekapitulire, so habe ich bewiesen, daß es in ferner, vorhistorischer Zeit in der Ebene von Troja eine große Stadt gab, die auf Hissarlik nur ihre Akropolis mit ihren Tempeln hatte, während sich ihre Unterstadt in östlicher, südlicher und westlicher Richtung auf dem Plateau des späteren Novum Ilium ausdehnte, und daß somit diese Stadt der homerischen Beschreibung der heiligen Ilios vollkommen entspricht. Ich habe ferner von neuem bewiesen, daß die Ruinen auf dem Bali Dagh verhältnismäßig neu sind, und daß die Ansprüche des letzteren, die Baustelle des alten homerischen Troja zu sein, Hissarlik gegenüber vollends zu Boden fallen. Ich habe ferner bewiesen, daß die Schuttaufhäufung, die in Hissarlik 16 m Tiefe beträgt, an den fünf der merkwürdigsten Punkte der Troas, wo die ältesten Ansiedelungen gewesen zu sein schienen, nur höchst geringfügig ist. Aus

meinen Forschungen in den Heldengräbern geht ferner hervor, daß die beiden von der Tradition des Altertums dem Achilles und Patroklos zugeschriebenen Tumuli um viele Jahrhunderte jünger sein müssen, als der Trojanische Krieg, während der von der Überlieferung dem Protesilaos zugeschriebene Tumulus wahrscheinlich aus der Zeit der zweiten, der verbrannten Stadt von Troja stammt."

Sammlungen und Ausstellungen.

F. — **Die Sammlung der Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance im Berliner Museum** hat infolge von neuen Erwerbungen an Umfang so zugenommen, daß auch der vor kurzem erweiterte Raum ihr nur noch sehr notdürftig genügt. Von den neuerworbenen Gegenständen sind namentlich zwei in reicher Bemalung und Vergoldung prangende Holzgruppen schwäbischer Herkunft hervorzuheben, die Messe des heil. Gregor und das Martyrium der heil. Katharina darstellend. In der Kompositionsweise und mehr noch in der Auffassung und dem Typus der Figuren läßt sich der Einfluß Martin Schongauers nicht verkennen. Der Zeit Dürers gehört sodann eine aus Bayern stammende Bronzestatuette der Maria an, eine kräftig untersetzte Gestalt von runden und vollen Formen. Als eine mitten aus dem Volksleben herausgegriffene Genrefigur der besten Renaissancezeit stellt sich ferner die in etwa Drittellebensgröße meisterhaft in Holz geschnitzte Statuette eines fahrenden Spielmanns mit Tasche und Dudelsackspfeife dar, der einigermaßen an das berühmte Nürnberger Gänsemännchen von Pancraz Labenwolf erinnert. Eine sehr wertvolle Erwerbung ist endlich die in Nürnberg angekaufte Sandsteinstatue Kaiser Karls IV. in voller Rüstung mit über die Schulter zurückgeschlagenem Mantel. — Von italienischen Arbeiten ist neben den der Sammlung geschenkweise zugekommenen Terrakotten zweier als Pendants modellirten liegenden Putten im Typus des Verrocchio, die wohl zum Schmuck eines Grabmonuments bestimmt waren, die ebenfalls in gebranntem Thon gearbeitete halblebensgroße Figur einer Madonna zur Ausstellung gelangt. Mit Jacopo Sansovino, dessen Name von fremder Hand an einem der Sesselpfosten eingeschnitten ist, hat das Werk nichts gemein. In der noch gezwungenen Haltung der überdies in dem Oberkörper zu lang geratenen Figur weist es deutlich auf eine frühere, noch nicht zur vollen Freiheit der Renaissance hindurchgedrungene Zeit. Ungleich bedeutender ist eine lebensgroße bemalte Holzbüste der Mater dolorosa von Juan Martinez Montanez, dem großen Meister der spanischen Plastik des 17. Jahrhunderts, die bisher in der Sammlung überhaupt nicht vertreten war. Der in tiefstem, leidenschaftlichen Schmerz aufblickende Kopf mit über die Wangen herabrollenden Thränen, mit feuchten, vom Weinen geröteten Augenliedern und klagend geöffnetem Munde läßt in dem mächtig durchbrechenden Ausdruck innerer pathetischer Erregung die Herkunft aus der Heimat Murillo's keinen Augenblick verkennen. In den plastischen Formen ist er so meisterhaft durchgeführt, wie in der zu feiner und kraftvoller Harmonie gestimmten naturalistischen Bemalung, die den beabsichtigten künstlerischen Effekt aufs höchste steigert.

B. **Aus Düsseldorf.** Für das neubegründete städtische historische Museum hat der Prinz Georg von Preußen mehrere wertvolle Gemälde geschenkt, unter denen sich die Bildnisse der Kurfürsten Johann Wilhelm und Karl Philipp, ihrer beiden jüngern Brüder und der Gemahlin des Erstgenannten befinden. Besonders interessant aber ist ein Jugendporträt Felix Mendelssohn-Bartholdy's, von dessen Schwager Hensel gemalt, aus der Zeit stammend, wo er hier als städtischer Musikdirektor thätig war. — Der Kunsthändler Karl Kraus, Mitbesitzer der permanenten Ausstellung, die er mit G. Bismeyer begründet, ist im Alter von 53 Jahren am 29. Juli an einem Schlaganfall unerwartet gestorben. Die genannte Ausstellung hat sich unter der Wirksamkeit ihrer beiden Leiter das Verdienst erworben, uns hier zuerst mit auswärts entstandenen Bildern bekannt gemacht zu haben, weshalb sich die Schulte'sche Ausstellung auch später zu deren Heranziehung veranlaßt sah. In der letzteren war unlängst das von Fritz Neuhaus im Auftrag der „Verbindung für historische Kunst" ausgeführte große Gemälde „Salzburger Emigranten" zu sehen, welches den Moment darstellt, in welchem dieselben unweit Zehlendorf am 25. Juni 1734 dem König Friedrich Wilhelm I., der von Berlin nach Potsdam fuhr, begegnen, und auf seinen Wunsch einen Choral anstimmen, den er ihnen vorsingt.

Eine Kolossalstatue der Athena, ein Nachbildung der des Phidias, ist — so schreibt man der „Tägl. Rundsch." — jetzt in dem Saale des Berliner Museums, in dem sich die pergamenischen Funde befinden, aufgestellt. Die Statue, welcher Kopf und Arme fehlen, hat eine Höhe von ca. zehn Fuß und steht auf einer Plinte, die en relief mit Figuren geschmückt ist. Der linke Fuß dieser Athena ist ein wenig nach vorn gesetzt, so daß die reiche Gewandung in dichten Falten mehr nach der rechten Seite zu herniederfällt. Über dieses Untergewand, das über den Hüften zusammengehalten wird, fällt ein zweites faltenreiches Obergewand, auf dem, die Schultern verhüllend, eine federartige Bekleidung liegt, die vorn durch einen Knopf zusammengehalten wird. Zu beiden Seiten dieser Statue sind Nischen aufgestellt, in denen (zur Rechten) eine weibliche Figur steht, die sich an einen Pfeiler lehnt, mit der Hand das Gewand, das bis zur Hüfte herabgefallen, haltend, während sich in der Nische links eine männliche Gestalt, anscheinend die eines Herkules, befindet. Zu beiden Seiten der Nischen haben noch zwei Figuren ihren Platz erhalten, die zu den wertvollsten der pergamenischen Funde gehören dürften. Die Figur rechts stellte wahrscheinlich eine Juno dar; ihr rechter Arm ist erhoben, das rechte Bein ein wenig gebeugt und die Gewandung außerordentlich künstlerisch arrangirt. Am vorzüglichsten erhalten ist jedoch die ganz links stehende Athenastatue, der nur der rechte Arm und Teile der linken Hand fehlen. Das Gewand dieser ca. sechs Fuß hohen Figur ist ähnlich dem der großen Statue behandelt, nur wird das Oberkleid durch einen kreuzförmigen Gurt gehalten, dessen Säume in zahlreiche kleine Schlangen auslaufen. Zu diesen Funden gehören noch zwei Säulen mit Kapitälen, von denen eine mit Weihinschriften versehen ist.

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Rubens' Bild der vier Weltteile in der Wiener Belvederegalerie.** Im dritten Bande des „Jahrbuches der königl. preußischen Kunstsammlungen (Heft 3, S. 223 ff.) hat A. von Sallet den Versuch gemacht, für das unter dem Namen der „Vier Weltteile" bekannte Bild des Wiener Belvedere von Rubens eine neue Erklärung aufzustellen und dasselbe zugleich mit den Berliner Bilde aus der Galerie Schönborn „Neptun und Amphitrite" in Verbindung zu bringen. Aus den annähernd übereinstimmenden Größenverhältnissen der beiden Bilder und aus gewissen Analogien in der Komposition glaubt er schließen zu dürfen, daß beide als Pendants komponirt worden sind. Da die malerische Behandlung der Bilder aber eine grundverschiedene ist, worauf wir im laufenden Jahrgange der „Zeitschrift", S. 165 ff. hingewiesen haben, ist es ebenso gut möglich, daß das Berliner Bild nach dem Wiener und nicht gleichzeitig mit demselben komponirt worden ist. Das Berliner Bild ist 3,05 m breit, das Wiener 2,85 m. Hier ist die Differenz also eine geringe. Die Höhe beträgt jedoch bei dem Berliner Bilde 2,91 m, bei dem Wiener dagegen nur 1,90 m. Sallet glaubt diesen Unterschied dadurch erklären zu können, daß auf dem Wiener Bilde das obere Stück Segel ursprünglich vorhanden gewesen, später aber umgeklappt und abgetrennt worden sei. Endlich spricht er die Vermutung aus, daß das Berliner Gemälde vielleicht „das etwas größere Mittelbild einer Gruppe von drei verschiedenen, symmetrisch zu einander komponirten Bildern war", von denen das dritte nicht mehr vorhanden oder doch noch nicht nachgewiesen worden ist. Mit Rücksicht auf diese Annahme glaubt er das Wiener Bild dahin deuten zu können, daß auch auf diesem eine Beziehung auf Ägypten zu suchen sei. Nicht die vier Weltteile, durch ihre vier Hauptflüsse repräsentirt, seien dargestellt, sondern „die Flußgötter und Nymphen der sieben Nilmündungen des klassischen Altertums: Die pelusische, tanitische, mendesische, phatnitische, sebennytische, bolbitische und kanobische Mündung. Vorn liegt, als größerer Gott, der Nilus κατ' ἐξοχήν, rings um ihn gruppirt, die Götter der anderen sechs Mündungen". Aus diesem Satze geht klar hervor, daß Herr v. Sallet auf dem Bilde nur sieben menschliche Figuren gesehen hat. Es sind aber in Wirklichkeit acht vorhanden: vier Flußgötter und vier weibliche Gestalten. Je zwei, d. h. immer ein

Flußgott und eine weibliche Gestalt sind so augenfällig mit einander gruppirt und zu einander in eine so enge Gemeinschaft gebracht, daß sich die Absicht des Malers nicht verkennen läßt, der hier Paare und zwar Liebespaare, d. h. also den Flußgott mit seiner Gattin, nach der traditionellen Bezeichnung, die Europa, Asia, Afrika und Amerika, darstellen wollte. Bei der Darstellung der Flußgötter hat sich Rubens an den antiken Typus gehalten, der ihm aus seinen römischen Studien geläufig war. Da nun dieser Typus keine ethnographische Charakteristik zuließ, oder sie doch sehr erschwerte, hat er dem einen der Flußgötter eine Negerin beigesellt, welche den Hauptfluß Afrika's, also den Nil, charakterisirt. Wenn nicht stichhaltigere Gründe gegen die bisherige Deutung des Gemäldes beigebracht werden können, als es v. Sallet vermocht hat, werden wir an derselben bis auf weiteres festhalten müssen. — Man vergleiche im übrigen C. v. Lützows Text zu der kürzlich erschienenen Ungerschen Radirung in Lieferung 16 der Wiener Belvederepublikation.

Zeitschriften.

The Art Journal. Nr. 20.
Drawings by the old masters, von H. Wallis. (Mit Abbild.) — The picture gallery of Henry VIII., von E. Stowe. — Benjamin Constant, von V. Champier. — Orléans, von A. Hunt. (Mit Abbild.) — The exhibition of the Royal Academy. — St. George's museum, Sheffield, von C. Ward. (Mit Abbild.) — Examples of artistic metal work. — The Hamilton-collection, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — The Kaiserhaus, Goslar, von J. B. Atkinson. (Mit Abbild.) — The Worcestershire exhibiton.

Die Grenzboten. No. 32.
Ein Künstler über Kunst und Kunstgelehrte, von C. Fiedler.

Gazette des Beaux-Arts. No. 302.
Architecture au Salon de 1882, von E. Corroyer. (Mit Abbild.) — Notes sur les collections des Richelieu, von E. Bonnaffé. — L'art japonais, von Th. Duret. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de P. Baudry, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1882, von A. Proust. (Mit Abbild.) — Velazquez, von P. Lefort.

The Academy. No. 537 u. 538.
Report of the investigations at Assos, by J. Th. Clarke, von S. Murray. — Albert Dürer, his life and works, by Moritz Thausing, von M. M. Heaton. — A waif from Dayr-El-Baharel.

L'Art. No. 399 u. 400.
Lettres à M. Marius Vachon, von L. Gauchez. — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Salon des arts décoratifs, von P. R. de Maillou. (Mit Abbild). — La maison de Rienzi à Rome, von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) — Recherches sur l'histoire de la tapisserie en Allemagne, von E. Müntz.

Deutsche Bauzeitung. No. 66—69.
Die Konkurrenz für Entwürfe zum Hause des deutschen Reichstages, von K. E. O. Fritsch. — Die bayerische Landesausstellung in Nürnberg. (Mit Abbild.) — Die Baukunst der Griechen, von J. Durm. — Zur Erhaltung und Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses.

The Portfolio. No. 153.
The ruined abbeys of Yorkshire, von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Autun, von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 3.
Septième exposition de l'union centrale des arts décoratifs, von V. Champier. — La technique de la mosaique decorative, von Gerspach. (Mit Abbild.) — De la décoration de quelques outils allemands au XVIe siècle.

Gewerbehalle. No. 9.
Geschnitzter Schrank; Das sogen. Fuggersche Trinkstübchen; Seidenstoff und in Gold gewobenes Muster; Ornamentale Details der Italienischen Renaissance; Schmiedeeiserne Gitter; Intarsien von einem Schrank und einer Truhe. — Moderner Entwurf: Vergoldetes Service.

Chronique des Arts. No. 26.
La vente Hamilton. — Eugène Simonis.

Inserate.

Im Begriff, auf einige Wochen zu verreisen, bitte ich alle Zusendungen bis auf Weiteres an den Herrn Verleger nach Leipzig adressiren zu wollen. **Prof. Dr. von Lützow.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

21. September



Nr. 43.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 44 erscheint am 5. Oktober.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1882.

Am 19. Juni 1880 erteilte die Delegirtenversammlung der schweizerischen Kunstvereine in Zofingen dem Geschäftskomité die Vollmacht, mit den verschiedenen Künstlergesellschaften, und besonders mit den ausländischen, in Beziehung zu treten, um durch ihre Vermittlung Kunstgegenstände von wirklicher Bedeutung für unsere Ausstellungen zu gewinnen. Gleichzeitig wurde auf Anregung der Sektion Winterthur beschlossen, zur Hebung des Turnus es provisorisch mit einer Jury zu versuchen. 1881 trat dieselbe zum erstenmal zusammen. Ein Versuch, sie wieder abzuschaffen, schlug glücklicherweise fehl. Glücklicherweise, denn die Flut mittelmäßiger Produktionen ist durch die Jury entschieden gehemmt worden. Während der Katalog von 1880 über 600 Nummern aufwies, umfaßte der von 1881 kaum noch die Hälfte, und dieses Jahr ist die Zahl der ausgestellten Objekte gar auf ein Minimum von 231 gesunken. Für den Referenten aber ist es eine große Erleichterung, wenn geradezu Schlechtes von vornherein seinen Augen entzogen bleibt.

Um mit den Historienbildern zu beginnen, sei bemerkt, daß die beiden Gemälde, welche als solche betrachtet sein wollen, eigentlich keine Historienbilder im wahren Sinne des Wortes sind. Sowohl die Episode aus dem deutsch-französischen Kriege von John Graff in Genf: „An der französischen Grenze", als auch das Bild von Albert Landerer in Barbijon streifen das geschichtliche Genre. Das letztere stellt die schweizerische Artillerie auf dem Marsche nach Novara dar. Zwischen steilen Felswänden geht es bergauf. Vier Pferde ziehen im Galopp eine Kanone, die von ebensovielen Kriegsleuten mit der größten physischen Anstrengung geschoben wird. Rechts von derselben der Kommandant, ein Reiter. Die Bewegung der Gestalten an und für sich ist gut, stimmt aber nicht mit dem Galoppiren der Tiere. Der Maler hat offenbar den Moment des Ansprengens geben wollen, was ihm nicht charakteristisch genug gelungen ist.

Unter den Porträts seien in erster Linie die von Leo-Paul Robert in Biel erwähnt. Der Sohn Aurèle Roberts und der Neffe des berühmten Leopold Robert macht seinem Familiennamen alle Ehre. Bereits 1877 wurde ihm im Pariser Salon eine Medaille zuerkannt. Er verdankte dieselbe einem durch Verse von Monneron inspirirten Bilde, das den Titel führt: Les zéphirs d'un beau soir. Seitdem sind die Fortschritte dieses jungen Künstlers von Jahr zu Jahr genau zu verfolgen. Es ist ein wahrer Prüfstein für die Kunst eines Meisters, Kinderporträts zu zeichnen, und man kann Robert Glück dazu wünschen, daß er diese Probe gut bestanden. Seine Porträts, drei an der Zahl, sind Zeichnungen, in Bleistift und schwarzer und weißer Kreide ausgeführt; sie befinden sich in einem und demselben Rahmen und sind datirt v. Februar 1882. In der Mitte ein Baby, von vorne gesehen, rechts und links von demselben ein kleines Mädchen. Das zur

Rechten sitzt, während das zur Linken steht und einen Reif in der Hand hält. Die Kinder, sämtlich à l'anglaise koiffirt, sind treffend im Ausdruck und korrekt in der Zeichnung. Ferner seien die Porträts von Fräulein Massip in Genf genannt, welche ein ernstes Streben und ein nicht gewöhnliches Können verraten. Das Bildnis von Julius Luz aus Bern ist vielen schon vom Pariser Salon her bekannt; es liefert von neuem den Beweis, wie unmalerisch unsere moderne Herrentracht ist. Noch muß hier ein Studienkopf von Diethelm Meier in München gerühmt werden. Derselbe ist en face genommen, von üppigen, roten Haaren umgeben und gehört einem gesunden Bauernmädchen an.

Am besten sind auch diesmal wieder das Genre und die Landschaft vertreten. Wir fassen zunächst ersteres ins Auge. Interessant, aber etwas extravagant ist „Der schlafende Pan" von Preiswerk in Basel, ein Bild, das in die Kategorie des mythologischen Genre's fällt. Der Gott liegt der Länge nach ausgestreckt unter einem Baume in Morpheus' Armen. Das Haupt des nicht gerade lieblichen, braunen, starkbehaarten Menschen mit Bocksfüßen erscheint im Profil. In der Rechten hält er die aus Schilfrohr angefertigte Syrinx, die Linke ist unsichtbar. Der blaue Himmel, von dem sich die Scene klar abhebt, strömt behagliche Sommerwärme aus. Umgeben ist Pan von schwebenden und spielenden Amoretten mit blauen, weißen und roten Flügeln. Zwei derselben sind im Begriffe, sich ihm zu nähern. Der eine hat es sich im Grünen behaglich gemacht, stützt den Kopf auf die Rechte und schaut den Waldmenschen fragend an, der andere blickt auf seinen Kameraden nieder und weist mit der Hand auf Pan hin. Preiswerk ist ein entschiedenes Talent, dem es vor allen Dingen nicht an Phantasie fehlt. Ein Schüler Böcklins, vertieft er sich gern in dessen Märchenideen. Den poetischen Duft und Zauber, der den Werken seines Lehrers den eigentümlichen Reiz verleiht, vermißt man allerdings bei ihm. Ganz an Böcklin erinnern auf seinem sehr ansprechenden Bilde die schwebenden Amoretten im Hintergrunde; sie gemahnen an ein vom Grafen Schack refüsirtes Gemälde, welches sich heute im Besitze des Bildhauers Kopf in Rom befindet. Eine andere Komposition von Preiswerk: „Die Mittagsruhe des Arbeiters", macht einen gewöhnlichen Eindruck und ist nur deshalb aufzuführen, weil sie das Bestreben des Künstlers zeigt, sich von der Weise Böcklins zu emanzipiren. Ebenfalls aus der Schule Böcklins hervorgegangen ist Hans Sandreuter in Basel. Eine Schar kleiner Mädchen, die Hände gefaltet, teils auf-, teils niedersehend, verrichten in der Sakristei einer Kirche ihr Gebet. Der Pfarrer ist zur Kinderlehre noch nicht erschienen und wird einstweilen durch den Sigristen ersetzt. Die Farbe des Bildes ist nicht schlecht, die Zeichnung aber sehr hölzern. In Bezug auf die Komposition möchte man fragen, warum Sandreuter die Scene so passiv auffaßte. Er würde viel lebendiger gewirkt haben, hätte er uns einen Einblick in die Seelen der Kleinen während des Unterrichts gewährt. Grob in München schildert uns einen Sonntag auf der Alp. Ein Senner, im Profil gesehen, hat sich in das mit blauen, gelben und roten Blumen durchsäete Gras gelegt und liest in der Bibel. Im Hintergrunde türmen sich die Schneeriesen und Eisfirnen auf. Die Hauptfigur ist korrekt gezeichnet, der Hund jedoch, welcher neben dem Sennen liegt, läßt manches zu wünschen übrig; erst nach und nach gelingt es, seine Formen zu verstehen. In der Farbe ist Grob, wie immer, frisch und gesund. Vigier in Solothurn hatte zwei Bilder ausgestellt. Das eine, ein Bauernmädchen, übergehen wir. Verweilen wir einen Augenblick bei dem andern: „Der erste Ritt!" Ein kräftiger blonder Bube, von vorne gesehen, nur mit einem Hemde bekleidet, reitet auf einem Ochsen und hält in der Rechten einen Zweig. Der junge Mann in blauer Bluse neben ihm mit den schwarzen Haaren ist offenbar sein Vater. Der Kopf desselben erscheint im Profil, sein Körper en face. Zur Linken ein kleines Mädchen. Die Situation spielt vor einem Solothurner Bauernhause mit Strohdach. Die Mutter des Knaben, eine hübsche Blondine, steht freudestrahlend da, neben ihr sitzt ein alter Mann, die Pfeife rauchend, wohl der Großpapa. Gedacht ist dies anmutige Familienbild gut, leider bleibt aber die Ausführung weit hinter der Idee zurück. Die Figuren sind steif und mangelhaft gezeichnet, besonders der Knabe auf dem Stiere. An Kompositionstalent dagegen fehlt es Vigier nicht. Von Viktor Tobler war ein Gemälde da: „Sonntag Nachmittag" genannt. An der Wirtschaft zum Hirschen, wo sich gleichzeitig die Postablage des Dorfes befindet, ziehen drei schmucke Bauerndirnen vorüber. Zwei derselben tragen ihre Strohhüte auf dem Kopfe, die eine hat ihn in der Hand; alle drei sind mit Sträußen versehen. Vor ihnen her geht ein kleines Mädchen mit einem Knaben. In der Hausthüre der Wirtschaft eine Frau und ein Jüngling. Letzterer hält ein volles Glas in der Rechten und ist im Begriff, dem einen der Mädchen zuzutrinken, seine Blicke begegnen den ihrigen. Im Hintergrunde gewahren wir eine Gruppe von Männern im Zwiegespräch. Wie in den meisten Bildern, die den Sonntag verherrlichen, thut sich auch in demjenigen von Tobler eine bedenkliche Langeweile und Prosa kund. Um gewissen Vorwürfen gerecht zu werden, muß man eben ein Dichter von Gottes Gnaden sein, wie Defregger, Vautier und Knaus. Wem es nicht gegeben ist, das Volksleben von der poetischen Seite aufzufassen, der sollte sich andere Themata suchen. „Der willkommene

Besuch“ von Rossi in Mailand ist mit allen Vorteilen und Nachteilen der neueren italienischen Schule behaftet. Ein junges Mädchen, welches lächelnd auf ihre Handarbeit niederschaut, erhält soeben den Besuch ihres Liebhabers. Ob die beiden bereits handelseinig, erfahren wir nicht. Das Bild, in der etwas geleckten Barzaghischen Manier gemalt, zeichnet sich besonders durch die gute Wiedergabe der Stoffe aus. Zu den bedeutendsten jüngeren Kräften der Schweiz gehört Eugène Girardet in Paris, der sich mit Vorliebe im Oriente ergeht. Sein Hauptbild von diesem Jahre stellt die Karawane in der Wüste vor. Ein Kameel, von einem Beduinen am Halfterbande geführt, ist aus derselben herausgetreten. Die Bewegung des Tieres zeigt, daß es gerne einen andern Weg ginge, als der Führer ihm vorschreibt; während es nach rechts drängt, zieht er es nach links. Daher die etwas gezwungene Stellung der Beine des Kameels. Man sieht deren überhaupt nur drei, das vierte wird durch den Araber verdeckt. Auf dem Rücken des Tieres sitzt die Frau des Beduinen mit einem Säugling an der Brust; in ihrem Gesicht spiegelt sich die Angst über das Scheuwerden des Wüstenpferdes. Der Maler hat in Stimmung und Farbe gleich Tüchtiges geleistet und es verstanden, die Schwüle der Wüste mit ihrem glühenden Sande dem Beschauer fühlbar zu machen. Ein kleineres Gemälde Girardets: „Wasserschöpfende Arabe-rinnen“, weist gut getroffene und gezeichnete Typen auf. Die Hauptfiguren sind im Vordergrunde; im Hintergrunde erblickt man die Zelte der Karawane. Der Himmel ist wolkenlos. Auch Jules Hébert in Genf liebt die Farbenpracht des Orients und weiß uns eine geheime Sehnsucht nach derselben einzuflößen. Sein „Arabisches Café am Eingang von Damaskus“ ist eine erwähnenswerte Leistung. Von Eduard Pfyffer in Zürich war eine äußerst fleißig ausgeführte, aber poesielose Komposition da. Eine alte Frau, um das Haupt ein rotes Tuch geschlagen, begiebt sich mit einem Huhn und einem Korbe voll Kohl zum Markt. Sie gehört offenbar in die Familie des betenden Bauern vom vorigen Jahr. Schließlich seien die Leistungen von Castres, Oemicher und Hodler besprochen. Castres in Paris führt uns in das Krankenzimmer eines jungen Rekonvalescenten, an dessen Bett Mutter und Priester sitzen. Am Ofen hinter dem Lager der ältere Bruder. Die Uhr der gemütlichen Renaissance-Bauernstube zeigt halb drei. Hugo Oemicher aus Düsseldorf weiht uns in die Vorbereitungen ein, welche zum Empfang eines Brautpaares getroffen werden. Der am Altar stehende Pfarrer erteilt seine Befehle. Hodler in Genf endlich giebt eine Illustration zu der Fabel von Lafontaine: Der Müller, sein Sohn und der Esel (Buch III, Fabel 1). Er gewann mit seinem Bilde im Concours Diday den ersten Preis. Der im Herbst 1879 gestorbene François Diday, der Lehrer des berühmten Calame, hat nämlich der Sektion der schönen Künste seiner Vaterstadt 20 000 Franken vermacht zur Veranstaltung von Preisbewerbungen für aufstrebende Talente. Die Auszeichnung, welche diesmal Hodler zu teil wurde, hat derselbe, wir bezweifeln es nicht, gewiß verdient. Der Künstler verstand es, aus der Fabel den charakteristischsten Moment herauszufinden. Links der Müller auf dem Esel, neben ihm her läuft sein Sohn, die Blicke zur Erde gerichtet. Der Kopf des Müllers ist im Profil, sein Körper en face gesehen. Er trägt weiße Hosen, grauen Rock und rote Weste, hat auf dem Haupt eine Mütze und schaut nach rechts auf die drei Mädchen, welche ihn verhöhnen; zwei derselben erscheinen im Profil, das eine tritt uns fast von vorn entgegen. Im Hintergrunde gewahrt man zwischen Weidenästen hindurch das Dorf mit Kirche und Turm. Im Großen und Ganzen sind die Gestalten gut gezeichnet, und ist ihr Gesichtsausdruck voller Leben. Die Farbentechnik zeugt von Solidität, die Komposition von Geschick; sie würde jeder illustrirten Ausgabe der Werke des französischen Dichters zur Zierde gereichen.

Wir wenden uns jetzt zu den Tierbildern. Der größte und vielseitigste unter den schweizerischen Tiermalern ist unbestritten Rudolf Koller in Zürich. Derselbe weiß nicht nur Stiere und Kühe naturgetreu auf die Leinwand zu zaubern, er hat sich auch mit Liebe in das Leben der Schafe und Pferde vertieft. Sein Mutterschaf, welches mit zwei Jungen im Schatten eines Baumes auf grüner, blumenreicher Wiese lagert, ist ein höchst anmutiges Gemälde. Die Wolle der Schafe, trefflich gemalt, erinnert an die Pinselführung der Rosa Bonheur. Nicht minder bedeutend ist sein Ackerpferd, ein Schimmel, der im Vordergrunde an einen Baum gebunden ist. Rechts von ihm der Acker, auf welchem ein Säemann in blauer Bluse die Frucht ausstreut. Der Sack, welcher dieselbe enthält, ist an den Baum gelehnt. Während das Pferd von rückwärts gesehen ist, präsentirt sich der Mann von vorne. In der Perspektive ist das Bild, dessen Reiz durch das überaus malerische landschaftliche Motiv noch erhöht wird, geradezu ein Meisterwerk. „Wer nicht säet, wird auch nicht ernten“, so tönt es uns im Grundakkord von dieser Leinwand entgegen. Selten ist wohl die Arbeit und Mühe, welche das Landleben mit sich bringt, so poetisch aufgefaßt. Was sonst von Tierbildern zu sehen war, bleibt weit hinter den Arbeiten Kollers zurück. Derjenige Meister, welcher nächst ihm der bedeutendste Tiermaler der Schweiz war, Charles Humbert von Genf, weilt nicht mehr unter den Lebenden. Gut und treffend versteht es Mali in München, das

Leben der Tiere auf dem Dorfe wiederzugeben. Wie Schafe und Kühe zur Tränke gehen und gefüttert werden, hat derselbe der Natur abgelauscht.

Von den Landschaftern sei zuerst Veillon besprochen, welcher den Zauber Ägyptens wie wenige darzustellen weiß. Sein „Abend bei Kairo“ wird nicht verfehlen, auf alle Beschauer den tiefsten Eindruck zu machen. Die untergehende Sonne sendet ihre letzten Strahlen auf den ruhig dahinfließenden, von großen Segelschiffen belebten Nil. Im Hintergrunde am jenseitigen Ufer eine von Palmen beschattete Moschee mit ihrem Minaret, vor derselben eine Karawane. Am diesseitigen Ufer lagern Araber, sich stiller Betrachtung hingebend. Nicht so ansprechend ist sein „Genfersee“. Hier ist Bocion mehr zu Hause, wie sowohl seine Aussicht von St. Saphorin als seine Fischer zu Evian beweisen. Besonders hat letzteres Bild allgemein gefallen; es ist auch in der That lebendig in Komposition und Farbe. Unwillkürlich drängte sich mir bei Bocion der Vergleich zwischen seinen Bildern auf, die heimatlichen Motiven entlehnt sind und denen, welche die Sonnenglut Italiens reflektiren. Daß seine Palette bei den letzteren eine wesentlich andere ist, ergiebt sich von selbst. Der Baseler Rüdisüli ist schon von weitem an den gelben und lila Tönen zu erkennen, die über seine Landschaften ausgegossen sind. Sein „Herbstabend nach Sonnenuntergang“, sowie seine „Waldquelle im Jura“ sind wirkungsvolle und harmonische Gemälde. Zelger in Luzern führt uns in das Engadin, an den See auf dem Berninapaß. Am Ufer im Vordergrunde ein Bergamaske mit seinen Schafen und seinem Hunde. Von den Bergen her zieht ein Unwetter. Die Farbenskala, mit welcher der Meister seine Wirkung erzielt, besteht in Braun, Weiß, Hell- und Dunkelgrün. Eigentlich mehr architektonisch als landschaftlich interessant ist ein Stück von Brünner in Basel: die Engelsburg. Sie tritt uns links im Vordergrunde entgegen, während im Hintergrunde rechts St. Peter mit der Kuppel des Michelangelo und dem Vatikan erscheint. An dem Tage, da der Künstler die Studie zu seinem Bilde machte, lagerten über Rom gewitterschwere Wolken. Der Stoff, welchen Brünner sich auserkor, ist sehr dankbar, aber mit Leichtigkeit hätte demselben eine noch günstigere Seite abgewonnen werden können. Die zwei Landschaften von Koller, Morgen- und Abendstimmung, stehen seinen früheren würdig zur Seite und offenbaren von neuem die große Virtuosität, mit welcher dieser Meister seine Effekte zu berechnen weiß. Sie sind beide am Zürcherhorn entstanden. Auch Castan in Genf ist dieses Jahr vortrefflich repräsentirt. Bei seinem ersten Schnee in Oeschinen drängt sich das Gefühl auf, daß es nicht mehr lange dauert, bis Berg und Thal in ihr weißes Kleid gehüllt sein werden, an seiner Seeküste der Normandie sehen wir die Gefahr, welcher man unter Umständen auf dem Meere ausgesetzt ist. Kein größeres Lob kann einem Künstler gespendet werden, als wenn man von ihm sagt, daß mit seiner Gabe, die Natur scharf zu beobachten, die Fähigkeit, seine Beobachtungen getreu auf die Leinwand zu übertragen, gleichen Schritt hält. So sehr dies bei Castan der Fall ist, so wenig trifft es bei Sandreuter zu, dessen Sommerlandschaft mit tanzenden Amoretten unmöglich ernst zu nehmen ist. So sehen gesunde Augen die Natur nicht! „Der Eichenwald“ von Robert Zünd erschien mir weniger fesselnd als seine früheren Landschaften. Er ist etwas einförmig in der Komposition und zu grün in der Farbe, es fehlen die belebenden Figuren im Vordergrunde. Adolf Stäbli zeichnet sich, wie immer, durch sein feines Gefühl für Farbenwirkung und Linienführung aus, nur schade, daß seine Figuren so viel zu wünschen übrig lassen; die Frau mit dem Blumen pflückenden Kinde ist doch gar zu mangelhaft. An guten Durchschnittsbildern fehlte es nicht, wir begnügen uns jedoch damit, nur kurz auf dieselben zu verweisen. Neben Fürets Genfersee, den er uns in hellem Sommerlichte zeigt, hingen Zimmermanns Gemälde, welche alle sauber und korrekt ausgeführt sind, neben dem großen Bilde von Lemaitre, welches eine Partie des Salève darstellt, Geissers Nieder-Alpsee. Nicht vergessen darf man schließlich Steffans Reichenbachfall, Fröhlichers Weißlingersee, Schmitts Spätabend, Benteli's „Herbstmorgen“ und Arthur Calame's großartig einsame „Küste von Donville“.

Es sei mir noch ein kurzes Wort gestattet über die ausgestellten Aquarelle und die Werke der Bildhauerkunst. Unter den Aquarellen nahmen diejenigen von Zimmermann, welche ich seinen Ölbildern entschieden vorziehe, wohl den hervorragendsten Platz ein. Neben ihnen behaupteten sich zwei größere biblische Sujets von Balmer in Luzern. Das eine stellt die „Anbetung der Magier“ dar, das andere die Geschichte vom barmherzigen Samariter. Die Bildhauerkunst war nur durch einen einzigen Meister vertreten, durch Weizenberg in Rom. Seine Marmorstatue der Ophelia darf mit Fug und Recht eine wackere Leistung genannt werden. Die Braut Hamlets steht vor uns, wie sie in die Ferne starrt. Die Linke läßt sie am Körper hängen und in der Rechten, welche auf die Brust gelegt ist, hält sie eine Blume. Die Behandlung des Marmors ist geschickt, der Gesichtsausdruck aber nicht gerade bedeutend. Der ebenfalls in Marmor ausgeführte Knabenkopf „Infelice“ steht hierin weit über der Ophelia.

Nächstes Jahr wird wegen Eröffnung einer Landesausstellung der schweizerische Turnus nicht stattfinden.

Als Ersatz für denselben bietet sich uns die seltene Gelegenheit, einmal eine Auswahl der hervorragendsten Werke unserer einheimischen Meister beisammen zu sehen. Es ist zu hoffen, daß sie besser gelingt als für die Pariser Weltausstellung von 1878, da Männer, welche das Vertrauen aller Beteiligten voll und ganz besitzen, die Organisation der Gruppe für moderne Kunst übernommen haben. Leistet die Landesausstellung in künstlerischer Beziehung das, was man billig von ihr erwarten darf, so wird sie ohne Zweifel auf die Fortentwickelung unserer Kunst von großem Einflusse sein.

Zürich, den 7. August 1882. **Carl Brun.**

Die Konkurrenzentwürfe für das deutsche Reichstagsgebäude.

III.

Unter den vier oder fünf Entwürfen, welche von den sachmännischen Mitgliedern der Jury für den ersten Preis in Vorschlag gebracht worden sind, sollen sich diejenigen von Ende und Boeckmann und von Kayser und von Großheim befunden haben. Es geht sogar die Sage, daß sich Geheimrat Adler entschieden für — Ende und Boeckmann ausgesprochen haben soll. Dann wäre allerdings alles, was man sich über Adlers Stellung zu den Berliner Architekten erzählt, eine schnöde Verleumdung, und nur ein Zufall hat es gefügt, daß ein Projekt, welchem an Klarheit und origineller Gestaltung des Grundrisses kein zweites gleich kommt, nicht zur Ausführung gelangt. Ganz eigentümlich muß sich aber die Abstimmung gewendet haben, da ein zum ersten Preise vorgeschlagenes Projekt sich am Ende mit dem dritten begnügen mußte. Da die Jury bei ihrem unverbrüchlichen Schweigen verharrt — es soll Verschwiegenheit vor den Abstimmungen proklamirt worden sein, — ist jeder Versuch, sich aus dieser Fülle von Rätseln herauszufinden, ein vergeblicher. Man wird sich eben definitiv mit dem Resultate begnügen müssen und einen gewissen Trost darin finden, daß sich eine derartige Konkurrenz nicht mehr wiederholen kann, da das Ergebnis aller übrigen Konkurrenzen für öffentliche Gebäude erst das Purgatorium der Akademie des Bauwesens zu passiren hat, bevor an eine Ausführung zu denken ist. Nur der Reichstag hat das Privilegium, sich bei Bauten, die für seine Geschäftszwecke bestimmt sind, dieser obersten Instanz zu entziehen, ebenso wie Herren- und Abgeordnetenhaus. Dem projektirten Neubau für diese beiden letzteren parlamentarischen Körperschaften scheint man übrigens nicht den großartigen monumentalen Maßstab zu Grunde legen zu wollen, wie dem Reichstagsgebäude.

Der Entwurf von Ende und Boeckmann hat zunächst den Vorzug, daß bei der Ausbildung der Fassaden jede Wiederholung vermieden worden ist. Nach dem Königsplatze öffnet sich das gequaderte Erdgeschoß durch rundbogige Fenster. Das Hauptgeschoß ist durch eine Säulenstellung gegliedert, und eine mit Statuen besetzte, um das ganze Gebäude herumlaufende Balustrade bildet den Abschluß. Die Eingänge befinden sich an den Ecken des Mittelrisalits, welches in seinem oberen Teile nach dem Muster römischer Triumphbögen durchgebildet ist. Den Haupteingang haben die Künstler an die Seite nach dem Brandenburger Thor verlegt. Hier ist ein dreifaches Portal von großartiger Wirkung geschaffen worden, für welches ebenfalls die römischen Triumphbögen maßgebend gewesen sind. Der mittlere Teil erhebt sich über die beiden Seitenteile und ist dadurch als Haupt-Eingang und Einfahrt charakterisirt. Leider ist die Wirkung dieses Mittelportals durch drei niedrige Einbauten etwas beeinträchtigt worden, welche aber notwendig waren, um die Eintretenden gegen Zugluft und Regen zu schützen. Keinem der Konkurrenten ist es gelungen, eine Schmalseite des Gebäudes so imposant zu gliedern und zu entwickeln, obwohl noch andere versucht haben, den Eingang vom Brandenburger Thor als den Haupteingang zu betonen und demgemäß bedeutungsvoll zu entwickeln. Heinrich Seeling (zweiter Preis) hat ebenfalls ein Portal mit stolzem Säulenschmuck angelegt, durch welches man in ein hochgewölbtes Vestibül gelangt und von da in einen sehr geräumigen Lichthof, von dem eine schön geschwungene Doppeltreppe zu den Garderoben, bezw. zum Sitzungssaale emporführt. Auf der anderen Seite entspricht jenem Lichthof ein ebensolcher mit der Treppe für den kaiserlichen Hof, die Einfahrt für denselben liegt nach dem Alsenplatze zu. Durch diese Anlage entsteht ein doppelter Übelstand. Einmal muß der kaiserliche Hof um das ganze Gebäude herumfahren, dann aber ist die Längenaxe des Gebäudes bei weitem nicht entschieden genug hervorgehoben, da in derselben außer dem Sitzungssaale nur Vestibüle und Treppenhäuser liegen. Nirgends entwickelt sich in der Längenaxe eine bedeutende Perspektive. Auch in der Queraxe ist das nicht erreicht worden, da sich in derselben die Halle zur Erholung (nach dem Königsplatze zu), der Sitzungssaal und ein offener, durch eine Mauer mit Portal gegen die Sommerstraße abgeschlossener Hof befinden, welcher letztere zur Auffahrt für den Reichskanzler und die Bundesratsmitglieder dienen soll, also in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit den Räumen für die Abgeordneten steht. Es fehlt diesem Entwurf völlig an einem Grundgedanken, von welchem aus derselbe gestaltet worden ist. Bei Ende und Boeckmann er-

öffnet das Portal an der Südseite eine durchgehende Linie, eine lange Flucht von Räumlichkeiten. Auf einer Treppe von zwei Podesten gelangt man in einen sehr geräumigen und hellen Korridor, welcher längs des aus der Längenaxe nach dem Königsplatze zu verschobenen oblongen Sitzungssaales hinführt und auf der andern Seite wieder mit einer Treppe in Verbindung steht, welche zur Bibliothek, resp. zum Ausgang nach dem Alsenplatze führt. An der Fassade nach der Sommerstraße haben die Architekten einen sehr glücklichen Gedanken mit großem Geschick verwertet. Sie haben hier nämlich eine große cour d'honneur angelegt, welche aber nicht, wie bei Seeling, durch eine Mauer, sondern nur durch ein mit Ein- und Ausfahrt versehenes Gitter von der Straße getrennt ist. Dadurch haben sie nicht nur eine wirksame Gruppirung der Fassadenteile, sondern zugleich den praktischen Nutzen erzielt, daß die Räume für den Reichskanzler, die Chefs der Reichsämter, die Bundesratsmitglieder und den Präsidenten, welche an diesem Hofe liegen, durch denselben von dem Geräusch des Straßenverkehrs geschieden worden sind. Dieser Hof dient zugleich als Einfahrt für den kaiserlichen Hof.

Was die Architektur des Äußern betrifft, so haben die Künstler darauf verzichtet, durch das auf dem Papiere überaus wohlfeile Mittel eines reichen plastischen Schmucks die Augen der dafür empfänglichen Preisrichter zu blenden. In ruhiger Würde thront über dem Sitzungssaale auf viereckigem Unterbau eine flache Kuppel, die sich jedoch zu genügender Höhe erhebt, um nach dem Königsplatze zu eine imposante Wirkung zu üben. Es ist übrigens bezeichnend für den praktischen, maßvollen Sinn der Berliner Architekten, daß sich die Mehrzahl derselben in den Kuppelentwürfen jeder phantastischen Ausschweifung enthalten hat. Fast überall ist die Möglichkeit der praktischen Ausführbarkeit fest und sicher im Auge behalten worden.

Der Entwurf von Kayser und von Großheim hat zunächst durch seine meisterliche Darstellung, welche von der Hand der Architekten selbst herrührt, — jeder kennt diesen Zug sicherer Genialität, — eine siegreiche Macht geübt, der sich niemand entziehen konnte. Aber diese glänzende Kunst graphischer Schilderung sollte keineswegs dazu dienen, das Auge über ästhetische und technische Mängel hinwegzutäuschen. Auch vor der ernstesten Prüfung hält diese stolze, dem Königsplatz zugekehrte Hauptfassade Stich. Auf dem als Sockel behandelten Rustika-Erdgeschoß erhebt sich eine vornehme Säulenarchitektur, welche durch zwei Stockwerke hindurchgeht, von denen das obere als Halbgeschoß mit oeils-de-boeuf gestaltet ist. Ein Mittel- und zwei Eckrisalite, von Tempelgiebeln überhöht, treten aus der Fassade heraus, ohne jedoch die ruhige Harmonie derselben durch eine allzustarke Ausladung zu unterbrechen. Die Sockel dieser drei Risalite sind nicht, wie an den zwischen ihnen liegenden Fassadenteilen, durch rundbogige Fenster geöffnet, sondern durch drei Bronzereliefs geschlossen, welche mit denen am Sockel der gegenüberliegenden Siegessäule korrespondiren. Der Giebel des Mittelrisalits ist von zwei Kuppeltürmchen mit der Kaiserkrone flankirt, welche die Horizontale des Gesimses angenehm beleben. Die Architekten haben die Bestimmung des Programms, daß der Haupteingang nicht nach der Seite am Königsplatze angelegt werden darf, so streng aufgefaßt, daß sie überhaupt keinen Eingang an dieser Seite angebracht haben. Das mag ein Mangel sein; aber dadurch ist eine Geschlossenheit, eine imposante, echt monumentale Ruhe und Einheitlichkeit der Fassade erreicht worden, wie sie kein zweiter Entwurf in gleichem Maße darbietet. Vielleicht hat bei der Einordnung dieses Projektes in die Reihe der zweiten Preise der Umstand mitgewirkt, daß die Künstler die Formen der französischen Renaissance, freilich die edelsten und maßvollsten, welche in denselben anzutreffen sind, gewählt haben. Da Gotik und deutsche Renaissance von vornherein als unmöglich ausgeschlossen waren, entschied man sich unter zwei Übeln für das kleinere und zeichnete zwei Entwürfe mit ersten Preisen aus, welche sich an den Stil der italienischen Hochrenaissance anschließen. Von den beiden Kuppeln, der kleineren über der Halle und der größeren über dem Sitzungssaale, haben wir schon in den vorigen Artikeln gesprochen. Der untere Kranz derselben ist mit oeils-de-boeuf umsäumt, ein Motiv, welches in dem zweiten Geschoß des Gebäudes harmonisch ausklingt. Daß die große Kuppel an die der Pariser Oper erinnert, ist wohl auf die Benutzung gemeinsamer Muster zurückzuführen.

Es ist auffallend, daß einige Projekte prämiirt worden sind, trotzdem daß ihre Urheber einen Haupteingang nach der Seite am Königsplatze zu angelegt haben, der durch seine Gestaltung nach außen hin den Eingang vom Brandenburger Thor aus übertrifft. So liegt z. B. das charakteristische Merkmal des Entwurfes von Cremer und Wolffenstein (zweiter Preis) in der Anlage einer doppelten Freitreppe mit Auffahrtsrampe, welche die Fassade nach dem Königsplatz allerdings überaus wirkungsvoll und großartig gestaltet. Man wird unter den übrigen Projekten kaum eine zweite Fassade finden, welche unter einem rein malerischen Gesichtspunkte jener vorzuziehen wäre. Am nächsten kommt ihr diejenige von Ebe und Benda, die eine Doppeltreppe zu dem Mittelrisalit und einfache Treppen zu den Eckrisaliten emporsteigen lassen. Ebe und Benda haben übrigens durch die Anlage runder Einfahrtshöfe an den Ecken an der Sommer-

straße einen der wenigen originellen Gedanken, welche die ganze Konkurrenz zu Tage gefördert hat, zur Ausführung gebracht. Auch Busse und Schwechten (dritter Preis) haben den Eingang vom Königsplatz aus durch einen theaterartigen Säulenvorbau mit giebelgekrönter Halle darüber vor dem Eingange nach dem Brandenburger Thore ausgezeichnet. Die Autoren dieses Entwurfes haben bekanntlich auf den Geldpreis verzichtet. Aus welcher Ursache, ist nicht offiziell eröffnet worden, wie überhaupt alles Äußerliche in dieser Angelegenheit mit jener zugeknöpften bureaukratischen Manier behandelt worden ist, welche man seit den Ereignissen von 1870 und 1871 in Preußen beseitigt glaubte, die aber seit zwei bis drei Jahren schroffer und verletzender als je zuvor wieder zu Tage tritt. Am Nachmittage des 24. Juni fällte das Preisgericht sein Urteil, und am 25. Juni morgens las man in der Nordd. Allg. Zeitg. den offiziellen Wortlaut dieses Urteils, nach welchem Busse und Schwechten auf den Geldpreis verzichtet hatten. War dieser Verzicht ein freiwilliger oder gezwungener oder durch gewisse Regeln des Anstandes geboten? Nichts wird bekannt gemacht. Was Wunder, daß Konjekturen aller Art gemacht werden! Busse ist Regierungs- und Baurat im Reichsamt des Innern. Hat er in dieser Eigenschaft auf den Geldpreis verzichtet oder verzichten müssen? Oder hat er, wie hier und da behauptet wird, das Bauprogramm früher gekannt als die anderen Konkurrenten und aus diesem Grunde auf den Geldpreis verzichtet? Und darf man endlich mit diesen Vorgängen den neuerdings wieder in Erinnerung gebrachten Erlaß des Ministers für öffentliche Arbeiten, nach welchem Staatsbeamte sich nicht ohne Genehmigung ihrer vorgesetzten Behörden an einer Konkurrenz beteiligen dürfen, in Verbindung setzen? Offiziös ist dies zwar dementirt worden, aber man weiß, daß heutzutage von den Offiziösen alles dementirt wird, was man zu dementiren wünscht. Für unsere Beurteilung der ganzen Angelegenheit ist es allein maßgebend, daß keine offizielle Kundgebung zur Berichtigung aller umlaufenden Gerüchte erfolgt ist, woraus man beliebige Schlüsse ziehen kann. Dringend zu wünschen wäre es aber, daß von Seiten der Reichstagsabgeordneten eine Interpellation eingebracht würde zu dem Zwecke, die ganze Reichstagsgebäudekonkurrenz mit allen ihren internen Vorgängen bis in die letzten Ecken zu beleuchten. Eine von Berliner Architekten ausgegangene Petition an den Reichstag wird vielleicht eine geeignete Handhabe dazu bieten.

Den Haupteingang haben Kayser und von Großheim an die Südseite und zwar ganz nach Westen hin verlegt. Dadurch ist die Südfassade allerdings unsymmetrisch geworden, obwohl sich die Architekten die größte Mühe gegeben haben, diesen Übelstand durch eine gleichartige Gliederung des östlichen Risalits, welches dem westlichen mit dem Eingangsthor entspricht, möglichst wenig fühlbar zu machen. Über dem Rustikasockel des Erdgeschosses erheben sich auf hohen Postamenten vier korinthische Säulen, zwischen welchen im östlichen Risalit drei Fenster angebracht sind, während im westlichen Risalit der Zwischenraum zwischen den beiden mittleren Säulen erweitert und dadurch der Raum für ein breites Portal gewonnen worden ist. In der Ausführung würde die unsymmetrische Gestaltung dieser Fassade vielleicht gar nicht aufgefallen sein, da die malerische Wirkung derselben durch das Abweichen von der Regelmäßigkeit nicht beeinträchtigt worden wäre. Durch diese Abweichung haben die Künstler aber, was am schwersten in die Wagschale fällt, eine unvergleichlich schöne Flucht von Räumlichkeiten gewonnen, die durch ihren unmittelbaren Zusammenhang eine stolze Perspektive bilden. In der Dekoration dieser Räume, dem Vestibüle, dem Treppenhause und der zur Erholung und zu den Festen bestimmten Halle, haben die Architekten eine ganz ungewöhnliche Meisterschaft entfaltet. Es ist schmerzlich zu bedauern, daß so schöne und edle Ideen auf dem Papier ihr Dasein beschließen müssen.

Adolf Rosenberg.

Kunstgewerbliche Unterrichts- und Organisations-Fragen.

(Schluß.)

Als die wichtigsten Bildungsmittel sind öffentliche Sammlungen und Museen zum Zweck der anschauenden Belehrung des Publikums und insbesondere der Handwerker, ferner die damit in Verbindung zu setzenden Fachschulen für letztere und endlich die Einführung der Elemente des Kunstunterrichtes in die Volksschule zu bezeichnen. In der vereinigten methodischen Anwendung dieser Mittel liegt eine der bedeutendsten Kulturaufgaben unserer Zeit, an deren Lösung sämtliche deutsche Stämme ohne Unterschied der politischen Stellung mitzuwirken berufen sind.

Es wäre gewiß ein großer Fehler, die auf politischem Gebiet endlich erreichte Centralisation auf alle anderen Kulturgebiete übertragen zu wollen. Hier herrsche vielmehr freieste Konkurrenz aller mit allen, soweit als möglich ausgedehnte Decentralisation! Mir scheint dasjenige Volk das glücklichste Los gezogen zu haben, welchem es gelingt, die richtige Mitte zu halten zwischen straffer Centralgewalt, wie sie in allen politischen und militärischen Dingen notwendig ist, und der individuellen Bethätigung in allen freien Künsten. Mehr als jedes andere scheint das deutsche Volk be-

rufen, dieses schwierige Problem zu lösen. Das Prinzip der Individualisation ist den deutschen Stämmen tief eingeprägt, zugleich aber auch das Streben nach Einheit. Erst aus der vollen Vermittelung dieser Gegensätze, aus der vollendeten Harmonie ihrer centrifugalen und centripetalen Kräfte wird die ganze Größe unserer Nation hervorgehen. Das war ja eben der einzige Segen der staatlichen Zersplitterung Deutschlands, daß damit hunderte von Kulturquellen erschlossen waren. Indem wir aber nun zur Einheit gelangt sind, sollen diese darum nicht versiegen, im Gegenteil nun um so reichlicher fließen. Das neue Reich hat ein weites Arbeitsfeld geschaffen, auf welchem jedes edle Streben seine Schwingen frei entfalten kann, und derjenige macht sich des Geschenkes der nationalen Einheit am würdigsten, der von der Freiheit zum Schaffen und Arbeiten darin den weitgehendsten Gebrauch macht. Deutschlands nationale Aufgaben sind mit seinen politischen Fragen noch nicht alle gelöst, es bleiben noch zahlreiche andere zu lösen. Besonders aber auf dem Gebiet der Kunst scheint es uns Beruf aller deutschen Stämme zu sein, regen Anteil zu nehmen und so in einem bestimmenden Einfluß auf das deutsche Kulturleben reichlichen Ersatz für das zu gewinnen, was sie etwa an politischer Selbständigkeit eingebüßt haben.

Aber nicht nur in den hier angedeuteten allgemeinen Beziehungen, sondern auch in Rücksicht auf die der künstlerischen Ausbildung dienenden praktischen Anstalten, Sammlungen und Schulen, ist streng die Mitte zu halten zwischen Centralisation und Decentralisation, d. h. jene dürfen ihre Thätigkeit nicht einseitig auf die großen Städte beschränken, wenngleich sie hier ihren vornehmsten Sitz finden, sondern in zahlreichen organisch verbundenen Zweiganstalten müssen sie dieselbe weit in das Land hinein ausdehnen. Denn nicht immer die großen Städte, sondern vielmehr die ländlichen Bezirke sind es, welche die bei weitem größere Anzahl der Talente hervorbringen; in den großen Städten finden sie, d. h. jene wenigen, welchen dies Glück zu teil wird, meist nur ihre Ausbildung. Auf dem Lande aber fehlt es bei uns fast völlig an Gelegenheit dazu. Da gilt es nun zunächst, durch Einführung des Zeichenunterrichtes an sämtlichen Schulen des Landes der Jugend bis zu einem gewissen Grade eine künstlerische Vorbildung zu geben. Die Kunstgeschichte liefert zahlreiche Beweise dafür, daß oft die bedeutendsten Männer aus ländlichen und ärmlichen Verhältnissen hervorgingen; wie bedeutend größer würde ihre Zahl sein, wäre die Gelegenheit, das Talent rechtzeitig zu wecken und zu bilden, nicht eine so überaus seltene! Ist aber das Kontingent bedeutender Talente, welche das Land, bezw. die kleineren Städte, für die höheren Kunstgebiete stellt, schon ein großes, so würde noch mehr Gewinn für die kunstgewerblichen Fächer zu erwarten sein, für welche ein allgemeineres Verständnis vorauszusetzen und in der That auch eine gute Anlage im deutschen Volk vorhanden ist. Nächst dem allgemeinen Zeichenunterricht wären alsdann in den einzelnen Kreis- und Provinzialstädten Fachschulen einzuführen und periodische Musterausstellungen einzurichten, unter Berücksichtigung der dort hauptsächlich vertretenen Industrien. Manches ist in dieser Richtung von Seite des Staates in neuerer Zeit geschehen, aber auch seitens der städtischen und Provinzialbehörden wäre ein regeres Interesse zu wünschen. Auch muß man die in manchen Gegenden noch vorhandenen Spuren alter Hausindustrie und Überreste einst blühender Industriezweige aufsuchen und die Bedingungen für etwa neu einzuführende erforschen. Haben nun die am weitesten vorgeschobenen Zweiganstalten hauptsächlich Spezialitäten in Kunst und Gewerbe zu pflegen, den lokalen Verhältnissen und Bedürfnissen entsprechend, so können die der Provinzialhauptstäde schon einen allgemeineren Charakter haben, bis endlich das ganze System in den nach umfassendem Plane anzulegenden Musteranstalten, wie sie nur in den großen Städten bestehen können, seinen Abschluß findet. Alle diese Institute müssen jedoch in lebendigem Kontakt untereinander stehen, ein wechselseitiges Geben und Nehmen von oben nach unten und wieder vom Kleinsten bis zum Größten hinauf muß stattfinden.

Zur Erreichung der im Vorausgehenden aufgestellten Ziele hat aber in erster Linie die Schule mitzuwirken, denn es ist klar, daß die Kunstthätigkeit nur dann mit Erfolg geübt werden kann, wenn Sinne und Organe schon frühzeitig gebildet wurden. Es ist aber hierbei nicht die Fachschule für künstlerische Ausbildung allein in Betracht zu ziehen, sondern auch, da es sich um Heranziehung jener zahlreichen, im Verborgenen keimenden, meist nicht zur Entwickelung kommenden Talente handelt, die Schule im allgemeinen. Einer der größten Mängel der heutigen Schule ist der, daß sie einen schon in früher Kindheit hervortretenden Grundzug menschlicher Natur, den Schaffenstrieb, gänzlich außer Acht läßt und ihr höchstes Ziel erreicht zu haben glaubt, wenn sie den noch unentwickelten Geist möglichst früh mit positivem Wissen anfüllt. Sie ist zu einseitig Lernschule, während sie mindestens ebenso sehr Schule der Anschauung und Schule der Arbeit sein sollte. Die besten Kräfte der Jugend, Phantasie und Thätigkeitstrieb, bleiben in der heutigen Schule ungenutzt, was ein doppelter Nachteil ist, denn auch das positive Wissen, auf welches der Nachdruck gelegt wird, bleibt unfruchtbar, wenn die geistige und physische Kraft der Jugend nicht in voller Harmonie geübt und entwickelt wird. Mit vollem Recht kann man endlich verlangen, daß der Begriff des Schönen der

heutigen Jugend ebenso geläufig gemacht werde, wie der des Guten, denn beide sind verwandten Ursprungs und müssen sich gegenseitig ergänzen.

Nach den zahlreichen Niederlagen, welche die deutsche Kunstindustrie auf den früheren Weltausstellungen erlitten hat, wäre es gewiß Aufgabe der Schule gewesen, sofort dem künstlerischen Element ein erweitertes Feld im Lehrplan einzuräumen, um so dem Übel von Grund aus zu begegnen. Aber des Guten ist in dieser Richtung noch nicht zuviel geschehen. Wie anders haben dagegen England und Österreich die früher gemachten Erfahrungen sofort zu ihrem Vorteil benutzt! Einst sah man in Deutschland und sieht man hier zum Teil noch in den Zuständen Englands die unerreichten Muster praktischer Vollkommenheit, und man ahmte sie soviel wie möglich nach. Warum nehmen wir uns nicht auch die Kunstpflege der Engländer zum Muster? Oder hätten diese etwa plötzlich aufgehört, „praktisch" zu sein, indem sie aller Orten Kunstschulen gründeten? Es ist erstaunlich, welche Dimensionen der Unterricht in kunstgewerblichen Fächern seit mehr als einem Vierteljahrhundert in England und ebenso in Österreich genommen hat. Man hat dort eingesehen, daß kein Kapital besser angewendet ist als dasjenige, welches für die künstlerische Ausbildung des Handwerkers ausgegeben wird, dessen Leistungen, wie die Statistik lehrt, um so ertragsfähiger werden, je mehr sie dem guten Geschmack entsprechen. Die ideale Bedeutung der Kunst bleibt ja von dieser praktischen Rücksicht völlig unangefochten.

Vor allem wäre es nötig, schon an den Seminarien den künftigen Volksschullehrer in eine gründliche Methode des Zeichenunterrichtes einzuführen. Der Zeichenunterricht muß von dem planlosen Dilettantismus befreit werden, wie man ihn in niederen und höheren Schul- und Erziehungsanstalten noch so oft antrifft, meist eine Folge davon, daß man mittelmäßige Künstler immer noch für gut genug hielt, um sie als Zeichenlehrer an Schulen zu beschäftigen. Gründliche und einheitliche Methode ist aber auch in diesem Unterrichtszweige unumgänglich notwendig, dessen Pflege wesentlich auch dazu dienen soll, das Studium der jetzt überall im Entstehen begriffenen kunstgewerblichen Vorbildersammlungen erst fruchtbar zu machen. Aufgabe der gewerblichen Zeichenschulen ist es, im Anschluß an jene Sammlungen die Verbindung des Zeichenunterrichtes mit den verschiedenen Industriezweigen anzubahnen. Die Volksschule aber soll bis zu einem gewissen Grad schon eine Vorbildung für jene Anstalten geben. Hat sie doch die Aufgabe, den Menschen zu seinem natürlichsten Beruf, dem der Arbeit, im weitesten Sinn des Wortes, hinzuführen.

Kassel. **G. Wittmer.**

Der Verkauf der Paul'schen Sammlung in Hamburg.

Als im Jahre 1847 das „Kunstmuseum" des Hamburgischen Oberalten Peter Friedrich Röding versteigert werden sollte, schloß der Verfasser des Kataloges, derselbe Ernst Harzen, welcher später seine eigene kostbare Kupferstichsammlung der Hamburgischen Kunsthalle vermacht hat, sein Vorwort mit dem Schmerzensruf: „Es ist die letzte Sammlung dieser Art von vielen, deren Verlust der Patriot zu beklagen hat." „Rödings Museum" wurde vor völliger Zersplitterung nicht bewahrt, es gab damals in Hamburg noch keine öffentliche Sammlung kunstgewerblicher Altertümer. Noch 30 Jahre verflossen, ehe das jetzige „Museum für Kunst und Gewerbe" zur Staatsanstalt erhoben ward. Wie aber die Strömung der Zeit schon Jahre vor diesem Zeitpunkte zu dieser Gründung hingedrängt hatte, so war inzwischen auch die Sammellust der Hamburger wieder erwacht, und an Stelle der aufgelösten alten waren mehrere junge Sammlungen erstanden, welche an Reichtum des Inhalts hinter jenen nicht zurückstehen, an geschmackvoller und wissenschaftlich durchdachter Zusammensetzung sie wahrscheinlich übertreffen. Die bedeutendste dieser jüngeren Sammlungen ist die von Herrn Johannes Paul vereinigte; sie wird am 16. bis 24. Oktober durch die Herren J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln versteigert werden. Wie hoch der Wert dieser Sammlung in Hamburg selbst geschätzt wird, erhellt daraus, daß Senat und Bürgerschaft unlängst eine außerordentliche Bewilligung von 50 000 Mk. beschlossen haben, damit unser Museum für Kunst und Gewerbe eine Anzahl der besten Stücke auf der Versteigerung ankaufen könne. Daß mit dieser Summe keine sehr erhebliche Anzahl von den 1544 Nummern der Paulschen Sammlung für Hamburg zu retten ist, wird jeder zugeben, welcher den fabelhaften Summen gefolgt ist, zu welchen sich in letzter Zeit die Preise wirklich ausgezeichneter Stücke auf den Auktionen aufzuschwingen pflegen. Vor 35 Jahren hätte weniger als die Hälfte jener Summe hingereicht, um die ganze kunstgewerbliche Abteilung von Rödings Museum — 1576 Nummern — zusammenzuhalten!

Fachmännern und Kunstfreunden, welche in den letzten Jahren Hamburg besuchten, wird die Paul'sche Sammlung als eine der wertvollsten bekannt sein, welche ein deutscher Privatmann in unseren Tagen vereinigt hat. Vergleichen wir sie mit den bedeutendsten Sammlungen, welche in unseren Tagen auf den Kölner Auktionen zersplittert worden sind, mit der 1877 versteigerten Sammlung Garthe und der im vorigen Jahr unter den Hammer gebrachten Sammlung Disch, so übertrifft ihr Bestand durch die Mannigfaltigkeit seiner technischen und geschichtlichen Gruppen, durch die von wissenschaft-

lichem Streben und von gutem Geschmack geleitete Auswahl bei weitem das von diesen Sammlungen Gebotene, die ihre Stärke mehr in wenigen außerordentlichen Spezialitäten fanden.

Die rheinische Steinzengtöpferei des 16. bis 18. Jahrhunderts ist durch 101 Stücke, die emaillirten Kreußener und sächsischen Krüge sind durch 34 auserlesene Stücke vertreten. Die Majolikasammlung gehört mit 99 Nummern zu den Glanzpartien der Sammlung; die große, Pesaro zugeschriebene Mezzamajolikaschüssel mit den Brustbildern eines fürstlichen Paares, die Faenzaplatte mit der Kreuztragung nach Raffaels Spasimo di Sicilia sind Stücke allerersten Ranges; die metallischlüstrirten Majoliken von Gubbio sind gar durch ein halbes Dutzend kostbarer Stücke so herrlich vertreten, wie nur in wenigen großen Museen. Die reizende Fruchtschale in Fayence Henri II. ist unseres Wissens das einzige Stück seiner kostbaren Art, dessen Besitzes sich außer der Rothschildschen bis jetzt eine deutsche Sammlung erfreute. Von deutschen, französischen und holländischen Fayencen und von Thonwaren aus Satsuma ist manches einzelne Stück von Wert vorhanden, obgleich diese Gruppen nicht zu denjenigen gehörten, welche der Besitzer mit gleicher Vorliebe gepflegt hat, wie die Keramik der Renaissance. Als Spezialität sehr gut vertreten sind die Inkunabeln des Porzellans, teils rote und andere Böttcherware, teils feine Schwarzmalereien auf Frittenporzellan oder auf chinesischem oder frühem deutschen harten Porzellan. Eine Spezialität wenigstens für deutsche Verhältnisse ist auch die 93 Nummern umfassende Sammlung von Wegdwoodfabrikaten, zumeist blaue Jasperware mit weißen Reliefs und Sèvresreliefs in dergleichen Technik.

Einer Reihe von emaillirten deutschen Gläsern mit dem Reichsadler, den Kurfürsten, Zunftgelagen und Aufzügen, von sächsischen Hofkellereigläsern mit fein emaillirten Wappen schließen sich venetianische, gesponnene, emaillirte und Flügelgläser an, nicht in großer Zahl, aber zumeist von jener auserlesenen Güte, welche die Hervorhebung einzelner Perlen kaum gestattet.

Unter den 156 Nummern der Elfenbeinschnitzereien sind mehrere mittelalterliche Arbeiten von hohem Wert, u. a. ein Bischofsstab des 13. Jahrhunderts und ein französisches Diptychon des 14. Jahrhunderts von bester Arbeit und Erhaltung.

Die Emailarbeiten zählen 64 Nummern, darunter mittelalterliche Limogesarbeiten von erster Güte: ein großer, sargförmiger Reliquienschrein mit den Wappen Frankreichs und Englands, welcher aus der Abtei von Toulouse stammen soll, zwei andere, etwas spätere kleine und sehr schöne Reliquiare mit gravirten metallenen Figuren und aufgesetzten Köpfen auf emaillirtem Grunde, das eine mit den heil. drei Königen, das andere, aus der Bernal Collection, mit dem Martyrium des heil. Thomas a Becket; ein 72 cm hohes Vortragekreuz und ein Paar Handwaschschalen mit Wappenschildern und Frauen in der Zeittracht, ferner Bischofsstäbe, Ciborien, Leuchter und viele andere Stücke meist kirchlichen Gebrauches.

Nicht minder reich ist das Limousiner Maleremail der Renaissance durch Grisaille- und farbige Malereien über Metallfolien vertreten. Die Namen eines Nardon Penicaud, Martin Didier, Jean Limousin, Pierre Reymond und andere von gutem und bestem Klang begegnen uns hier. Wenige, aber hochfeine Beispiele der späteren Behandlung des Maleremails in Deutschland und Frankreich schließen die Reihe.

Unter den Niellen verdient ein Kußtäfelchen mit der Begegnung Maria Magdalenens und des kreuztragenden Christus hohe Beachtung.

Mit 16 Nummern sind die kirchlichen Gefäße und Geräte aus Edelmetallen, mit 24 die Grossseriearbeiten für weltliche Zwecke vertreten. Unter letzteren ist einer jener prächtigen Tafelaufsätze mit römischen Kaisern und den Begebenheiten ihrer Regierung, deren übrige Stücke zu den Zierden der Rothschildschen und Spitzerschen Sammlungen zählen. Daß dieser Aufsatz im Katalog als „Werk des Benvenuto Cellini" bezeichnet ist, thut seinem wahren Werte keinen Abbruch.

Wunderschöne Stücke, Bijoux als Anhängsel von Halsketten, Halsgeschmeide, Ringe, Ohrgehänge zählt die Gruppe des Schmuckes unter ihren 75 Nummern; dabei auch hübschen Silberdrahtwerkschmuck der Bauern des alten Landes in Hannover.

Unter den Uhren ist ein kleines Kabinet in der Art der bekannten Eichlerschen Arbeiten mit getriebenen Silberornamenten auf Schildpatt und grünem Elfenbein von hervorragendem Werte. Unter den Taschenuhren sind emaillirte Gehäuse des 17. und 18. Jahrhunderts und niedliche Uhren in der Form von Harfen, Mandolinen und Früchten aus der Zeit Louis XVI. 37 Nummern kleiner Gegenstände zum persönlichen Gebrauch, Dosen, Kassetten vertreten mannigfache kunstgewerbliche Zweige.

Von Bronzen und anderen gegossenen oder getriebenen Arbeiten aus unedlen Metallen sind über 200 Stücke vorhanden, deren schönste und seltenste dem Mittelalter angehören. Ein Paar kleine romanische Leuchter, wahre Meisterstücke ihrer Art, gehören zu den Perlen der Sammlung.

Das Eisen ist durch 107 Nummern, vorzugsweise feine geschnittene und gehauene Arbeiten, als Schlüssel, wunderbar feingearbeitete Degengriffe, Döschen u. dergl. vertreten. Von größeren Arbeiten ist nur eine sehr stattliche Geldkiste der Zeit Louis XVI. vorhanden.

Die Abteilung der Geräte hat an Umfang und kunstgewerblicher Bedeutung schwerlich ihresgleichen in Deutschland. Unter ihren 145 Nummern, von denen

einige wieder mehrere zusammengehörige Stücke umfassen, sind Arbeiten der mannigfachsten Art: Schnitzarbeiten aus Buchholz, Elfenbein und Bernstein, Filigran- und Emailarbeiten; die Krone aber sind die schönen Arbeiten aus gehauenem Eisen, große Bestecke für Küche, Garten und Stall.

Auch unter dem halben Hundert Medaillen sind eine Anzahl vortrefflicher Stücke; unter den Holzschnitzereien ragen ein gotisches Kästchen, französische Arbeit von ca. 1400, und ein deutsches Buxmedaillon mit dem Bildnis des Carchesius aus dem Jahre 1541 unter vielem anderen Guten hervor.

Das Hauptstück der Wachsarbeiten ist eine französische Schatulle der Zeit Henri II. mit farbigen Reliefs unter Glimmerblättern, gleich ausgezeichnet durch Feinheit der Arbeit und gute Erhaltung, wie durch die Gegenstände, zum Teil Liebesscenen in der Tracht jener Zeit. Unter den Lederarbeiten ragt ein feines französisches Köfferchen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts hervor.

Arbeiten in Stein, Bergkrystall, Jade, Perlmutter, Schildpatt und Lack, wenige Webereien, darunter ein guter burgundischer Wandteppich aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, bringen die Gesamtzahl der Stücke auf 1544. Wenige Gemälde und eine kleine Bibliothek von 125 Nummern, unter denen mehrere, besonders keramische Prachtwerke, machen den Beschluß.

Den deutschen Museen und Sammlern wird hier wieder eine reiche Beute geboten; hoffentlich haben erstere noch Mittel genug zur Verfügung, um wenigstens einen Teil der vielen museumswürdigen Stücke der Paulschen Sammlung in deutschen Landen zu jedermanns Nutzen festzuhalten! **Justus Brinckmann.**

Nekrologe.

Johann von Halbig †. In der Nacht vom 28. auf den 29. August starb in München der Bildhauer Johann von Halbig unerwartet an einem Herzschlage. — In seiner Familie war künstlerische Begabung zu Hause. Sein Großvater Christian Halbig, ein schlichter Bauer im Dorfe Heinert, Amt Haßfurt in Mittelfranken, konstruirte, ohne musikalische Bildung genossen zu haben, vortreffliche Violinen, Klaviere, Stahlharmoniken und daneben die feinsten Tischlerarbeiten, ja er errichtete selbst in der Kirche seiner Heimat Altäre und ein sechs Fuß hohes Grabdenkmal für die Gemahlin eines Herrn von Zurwesten in der Kirche zu Haßfurt. Von seinen drei Söhnen widmeten sich Johann Adam und Josef der Kunst, und beide arbeiteten nicht ohne Anerkennung an den Kunststätten zu Bamberg und Ebrach.

Johann v. Halbig war am 13. Juli 1814 in Donnersdorf, Bezirksamt Gerolzhofen, als der Sohn des obengenannten Josef Halbig geboren und erhielt von demselben den ersten Unterricht im Zeichnen, besuchte dann, 17 Jahre alt, die polytechnische Schule zu München und später die Akademie der bildenden Künste daselbst, und wußte bald durch seine künstlerischen Leistungen die Aufmerksamkeit des Königs Ludwig I. auf sich zu lenken. Im Jahre 1845 ernannte ihn derselbe zum Professor der Bildhauerkunst an der polytechnischen Schule und verlieh ihm 1851 das Ritterkreuz erster Klasse des Verdienstordens vom heiligen Michael.

Wie hoch der König den Künstler schätzte, beweisen die zahlreichen Aufträge, die er ihm zuwandte; dieselben bezogen sich in der ersten Zeit fast nur auf Arbeiten der dekorativen Plastik, darunter die großen in Stein gehauenen Löwen vor der Thüre der Pinakothek (1835), zwei Karyatiden für den Tanzsaal des Festsaalbaues der königl. Residenz (1835), die Modelle der Roma und Minerva, welche in Stein ausgeführt das nördliche Thor des Münchener Hofgartens schmücken (1840). In dieselbe Zeit fällt ein Hochrelief für den Kunstverein in München, den Kampf mit dem Drachen nach Schiller darstellend, ferner das Modell eines Athleten, nach welchem mehrere 7 m hohe Bildsäulen für die Vorhalle des kaiserlichen Museums in St. Petersburg in Porphyr ausgeführt wurden (1841). Im Jahre 1843 entstanden zwölf Statuetten, Skizzen zu kolossalen Figuren Raffaels, Tizians, Rubens' ꝛc. für dasselbe Museum 1847, eine Reiterstatue des Erzherzogs Karl von Österreich, das kolossale Löwenviergespann von 3,5 m Höhe auf dem Siegesthor in München, 1848 zwei kolossale Löwen für das Hauptportal des Wittelsbacher Palastes und das Modell des sogen. deutschen Reichspokals in gotischem Stile.

Eine umfassende Sammlung seiner Schöpfungen findet sich auf den Münchener Kirchhöfen, so ein kolossales Kruzifix in Bronzeguß im Camposanto (1850), das Denkmal des Generals Leistner, in Uniform auf dem Sarkophage liegend, gefertigt im Auftrage des Prinzen Karl von Bayern, die lebensgroße Statue des königl. Oberst-Stallmeisters Freiherrn v. Keßling, in Erzguß, eine Gruppe, die Wohlthätigkeit darstellend, in Carraramarmor als Denkmal der Fürstin Narischkin ausgeführt, ferner das Grabmal des Staatsrates v. Fischer, die Standbilder der geheimen Räte Dr. v. Walther und Dr. v. Breslau, dann des Staatsrates Dr. v. Hermann in Kelheimer Marmor, des Glasmalerei-Inspektors Max v. Ainmiller, mehrere Familiengrabmäler, darunter ein Friedensgenius für die Familie Brey, die Statue der Religion für die Familie v Schauß, ein betendes Kind in Carraramarmor für den Staatsrat Freiherrn v. d. Pfordten, ein lebensgroßer Christus für das Grab des Generals Grafen Vieregg in Carraramarmor, eine Büste des Freiherrn v. Eichthal in gleichem Materiale für dessen Grabkapelle, sämtlich auf dem südlichen Friedhofe, dann zwei allegorische Figuren, Glaube und Hoffnung und ein Christus am Kreuze aus Kelheimer Marmor, im Auftrage der Stadtgemeinde München auf dem nördlichen Friedhofe daselbst, 1870. Die Frauenkirche bewahrt ein kolossales Kruzifix von seiner Hand.

Im Auftrage des Königs Ludwig I. modellirte Halbig die 18 Figuren der Hauptprovinzen Deutschlands an der Befreiungshalle, deren eine im Gipsabguß im Sydenhampalaste zu London aufgestellt ist.

Weiter ist Halbigs Werk das Denkmal Maximilians II. in Lindau, dessen Standbild im Kostüme des St. Hubertusordens, unten am Sockel vier sitzende Figuren (1854), dann ebenda das bayerische Landeshoheitszeichen, der kolossale Löwe am Hafeneingange. Um die größte Naturwahrheit zu erzielen, ließ Halbig aus

der Kreuzbergischen Menagerie einen Löwen in sein Atelier bringen und machte an demselben drei Wochen hindurch Studien.

Im Jahre 1857 vollendete der Künstler die nun in Ansbach aufgestellte Statue des Dichters Grafen August von Platen-Hallermünde und begann im Auftrage der Stadt Pesth das Denkmal des Erzherzogs Josef Palatin von Ungarn, wofür ihm der Kaiser Franz Josef eigenhändig den Kronenorden verlieh.

Andere Werke Halbigs sind die Standbilder des Generals Grafen von Deroy und des Optikers Jos. v. Fraunhofer auf dem Forum der Maximiliansstraße zu München (1866), eine dem Bade entsteigende Nymphe für New-York, eine Emanzipationsgruppe für dieselbe Stadt (1867), eine Bakchantin, auf einem Tiger sitzend, für die Großfürstin Helene Pawlowna von Rußland, ein Kruzifix aus Carraramarmor für das Mausoleum der Fürstin Karl Öttingen-Wallerstein, das kolossale Reiterbild des Königs Wilhelm I. in Kannstadt. Für das Maximilianeum in München lieferte Halbig zwölf kolossale Büsten in Carraramarmor, für die Stadt Kelheim die zehn Fuß hohen Standbilder der Könige Ludwig I. und Max II., für den Eisenbahntunnel bei Erlangen zwei lebensgroße Sphinxe aus Kelheimer Marmor und für den Kirchhof in Penzing bei Wien das Standbild seines Bruders Josef, neun Fuß hoch, in Marmor.

Außerdem modellirte Halbig seit 1846 wohl an 1000 Büsten fürstlicher Personen, Künstler und Gelehrten ꝛc. Seine letzte bedeutende Arbeit war die Kreuzigungsgruppe für Oberammergau im Auftrage des Königs Ludwig aus Marmor gemeißelt, mit der Architektur an 13 m, jede Figur fast 4 m hoch.

Carl Albert Regnet.

Kunstlitteratur.

x. **Das 2. Supplement der „Kunsthistorischen Bilderbogen"** (Leipzig, Seemann) hat mit der 4. und 5. Lieferung einen neuen dankenswerten Zuwachs erhalten. Die 24 Tafeln bilden die Nummern 355 bis 378 der Gesamtpublikation. Die ersten zehn vervollständigen den Überblick, den das Hauptwerk über die Geschichte der Malerei des 16., 17. und 18. Jahrhunderts giebt in ausgiebiger Weise. Die Niederländer, die Franzosen, die Italiener und die Spanier sind dabei in gleicher Weise berücksichtigt. Von den Meistern, welche das Hauptwerk vermissen läßt, sind namentlich Patinir, Paul Bril, Barth. van der Helst, Philipp de Champagne, Herera d. ä. und Alonzo Cano zu ihrem Rechte gekommen. Die folgenden Tafeln ergänzen die Illustration der Geschichte der Plastik im 15. und 16. Jahrhundert; Taf. 368 und 369, dem Heidelberger Schloß gewidmet, sind ganz besonders instruktiv. Taf. 370 zeigt eine Anzahl venetianischer Bauwerke des 15. und 16. Jahrhunderts. Es folgen sodann vier Tafeln zur Geschichte der dekorativen Malerei, der Metallarbeit in Bronze, Eisen, Silber und Gold und der Holzschnitzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Die letzten drei Tafeln veranschaulichen einige hervorragende Schöpfungen der Barockzeit, den Invalidendom in Paris, das Berliner Schloß, die Augsburger Brunnen u. s. w.

Konkurrenzen.

Sn. **Für den Bau einer neuen Börse in Leipzig** war von dem dortigen Architektenverein auf Veranlassung der Handelskammer eine Konkurrenz mit der Beschränkung auf die Mitglieder des genannten Vereins ausgeschrieben. Die eingelieferten Konkurrenzarbeiten wurden am 5. September öffentlich ausgestellt und zugleich die Namen der drei Sieger unter 23 Bewerbern bekannt gegeben, nämlich Hans Enger (Motto: pro loco), Otto Brückwald (Motto: Soll und Haben), und Wilh. Alfr. Krobitzsch (Motto: Peruzzi). Die Entscheidung, welche jedem der Auserwählten einen Preis von 1000 Mark eintrug, wurde von dem Architektenverein selbst getroffen und muß, soweit das Moment der Schönheit in der äußern Erscheinung in Betracht kommt, als zutreffend anerkannt worden. Am meisten Beifall fand in den zunächst interessirten Kreisen das Projekt von Krobitzsch, ein durch schöne Verhältnisse und kräftige Gliederung der Massen ausgezeichneter Entwurf im Stil der italienischen Hochrenaissance. Die Ausführung desselben würde den Verlust des alten, im holländischen Barockstil erbauten Börsengebäudes einigermaßen verschmerzen lassen, welches in nicht gar zu langer Zeit dem Rathausneubau zum Opfer fallen wird. Die Entschließung, welches und ob überhaupt eines der prämiirten Projekte ausgeführt werden soll, hat sich die Handelskammer vorbehalten. Die Bausumme soll den Betrag von 800000 Mark nicht überschreiten.

Sn. **Aus Anlaß der Säkularfeier von Raffaels Geburtstag** hat die Accademia Raffaello in Urbino eine Konkurrenz für ein Raffaeldenkmal ausgeschrieben, welches auf dem Platze vor dem herzoglichen Palaste in Urbino errichtet werden soll. Es werden Künstler aller Länder zur Konkurrenz zugelassen. Das Denkmal soll aus einer Statue Raffaels bestehen, welche sich auf einem reichverzierten Sockel erhebt. Die zur Deckung der Kosten mit Ausschluß der Fundamentirung verfügbare Summe beträgt 80000 Lire. Die Entwürfe, welche bis zum 28. Februar 1883 einzusenden sind und mindestens in dem Verhältnis von 1 : 10 ausgeführt sein müssen, sollen am 28. März öffentlich ausgestellt werden. Für die drei besten Entwürfe sind Preise von 1500 bez. 1000 und 500 Lire ausgesetzt. Als Preisrichter werden fünf der bedeutendsten Künstler Italiens fungiren, deren Namen in der Aufforderung der Denkmalkommission indes nicht erwähnt sind. — Zugleich mit der Veröffentlichung des Konkurrenzausschreibens hat die Raffaelakademie einen Aufruf zur Beisteuer erlassen und sichert jedem Beisteuernden ein Bildnis des großen Urbinaten zu.

Personalnachrichten.

Die Direktion des Rietschel-Museums in Dresden ist dem Professor Johannes Schilling übertragen worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Das Pariser „Musée rétrospectif" oder „Musée de sculpture comparée"**, wie es auch genannt wird, welches den linken Flügel des Trocaderopalastes einnehmen und die Entwickelung der französischen Plastik und architektonischen Dekoration von der gallo-römischen Epoche bis auf Ludwig XIV. herab in Gipsnachbildungen vorführen soll, ist nun in seiner Organisation so weit gediehen, daß vor kurzem fünf Säle desselben dem öffentlichen Besuch geöffnet werden konnten. Die darin aufgestellten Werke bilden gleichsam blos das Gerippe, den Rahmen, der nun durch den reichen Vorrat, den das Land an plastischen Monumenten besitzt, nach und nach ausgefüllt werden soll, doch ist das schon jetzt Gebotene bedeutend genug, um die Vortrefflichkeit der Idee darzuthun, und insbesondere von allen, denen es um das vergleichende Studium der mittelalterlichen Kunst Frankreichs zu thun ist, mit Freuden begrüßt zu werden. Der erste Saal enthält einige Monumente der romanischen Kunst des 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts, namentlich das vollständige Hauptportal der Abteikirche zu Vézelay, das südliche Portal von Notre Dame du Port zu Clermont, eines der Portale vom Querschiff der Kathedrale zu Rheims, das Lunettenfeld mit der Darstellung des jüngsten Gerichts am Hauptportal der Kathedrale zu Autun, das Tympanon vom Hauptportal der Abteikirche zu Moissac mit dem thronenden Christus, umgeben von Evangelisten und Ältesten, zwei Doppelpfeiler von den Portalen der Kathedrale zu Chartres und den Fuß des Osterkerzenleuchters aus S. Rémy zu Rheims. Im zweiten Saale finden sich Monumente der Frühgotik des 13. Jahrhunderts, insbesondere das Nordportal der Hauptfassade, der heil. Jungfrau gewidmet, und das des südlichen Querschiffs, nach dem heil. Stephanus genannt, von Notre Dame zu Paris, das Portal des südlichen Querschiffs vom Dom zu Amiens, mit der berühmten

„Vierge dorée“, umgeben von Engeln und Kirchenvätern, die Königs- und Rittergestalten, auf Säulen stehend, von den südlichen Querschiffsportalen der Kathedrale zu Chartres, das Fassadenfenster der Kathedrale zu Sens, der Tierkreis und die Monate vom Nordportal des Doms zu Amiens. — Im dritten Saal finden wir das Jüngste Gericht vom Mittelportal der Kathedrale zu Bourges, noch dem frühgotischen Stil angehörend, sodann von Monumenten der entwickelten Gotik die Statuen König Karls V., des Dauphins, seines Intendanten und Johannes des Täufers vom Dom zu Amiens, eine Reihe von Kapitälen aus Rheims und Laon, sowie eine Fensterrose von letzterem Orte; im vierten den Mosesbrunnen zu Dijon von Claux Sluter (1399), das Grab der Kinder Karls VIII. zu Tours von Jean Juste (1496), den Schnitzaltar aus der Kathedrale von St. Denis, und das Chorgestühl aus dem Dom zu Amiens (1508). Der fünfte Saal endlich enthält an Werken der Renaissance unter anderem das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici von Germain Pilon in St. Denis, das des letzten Herzogs der Bretagne, Franz II. und seiner Gemahlin, im Dom zu Nantes, von Michel Coulomb (1507), Reliefs von der Fontäne des Innocents zu Paris, und vom Schlosse zu Ecouen von Jean Goujon, sowie aus dem innern Louvrehofe, an dessen Ausschmückung der genannte Künstler mit beteiligt war. — Ob die Aufstellung von einigen der bekanntesten Antiken im Mittelraume der Säle für den angeblichen Zweck des vergleichenden Studiums gerade in dieser Weise geboten war, möchten wir bezweifeln. Dagegen herrscht über die Vortrefflichkeit der sonstigen Anordnung, die ein Werk der Herren Viollet-le-Duc Sohn und du Sommerard ist, nur eine Stimme der Anerkennung, wie denn auch die technische Herstellung der Abgüsse alles Lob verdient, insofern der Zusatz von Töpfererde, den man dem Gips gegeben, die ursprüngliche Farbenwirkung des Steinmaterials der Mehrzahl der Monumente täuschend wiedergiebt.

C. v. F. Französische Staatsausstellungen. Man erinnert sich, daß der Staat, als er die Organisation des jährlichen Salons der französischen Künstlerschaft überließ, sich die Veranstaltung von Staatsausstellungen, welche in dreijährigen Zwischenräumen aufeinander folgen sollen, vorbehielt. Das Ministerium des Unterrichts und der schönen Künste veröffentlicht nun das Reglement für die erste dieser Ausstellungen, die vom 15. Sept. bis 31. Okt. 1883 stattfindet. Zugelassen werden Werke französischer und fremder Künstler, die seit dem 1. Mai 1878 entstanden sind, und zwar im ganzen höchstens 1500 Nummern, wovon auf die Malerei sammt Aquarellen, Zeichnungen ꝛc. 1000, auf die Skulptur und verwandten Kleinkünste 300, auf die Architektur 50 und auf die vervielfältigenden Künste 150 entfallen sollen. Ausgeschlossen sind alle Kopien, selbst wenn sie ein Originalwerk in einem von diesem verschiedenen Verfahren reproduziren, ferner anonyme Werke, Skulpturen in ungebranntem Thon und uneingerahmte Gemälde und Zeichnungen. Die Anmeldung der Werke, deren Ausstellung beabsichtigt wird, muß bis zum 31. Januar, die Einlieferung der angenommenen vom 1. bis 15. August 1883 erfolgen. Über die Aufnahme entscheidet eine Jury, die zur Hälfte aus Mitgliedern der Académie des Beaux-Arts gewählt, zur anderen Hälfte von der Regierung ernannt wird, und deren Vorsitz der Direktor der schönen Künste führt, und zwar in Sektionen, den einzelnen Kunstgattungen entsprechend. — Man sieht, daß es sich hierbei um einen Elitesalon handelt, der im Gegensatz zu dem qualitativ immer mehr den Charakter eines Kunstbazars annehmenden Jahressalons, den idealen Standpunkt betonen und wahren soll.

Z. Kassel. Wie alljährlich, so fand auch diesmal zu Beginn der Ferien an unserer Akademie eine Ausstellung von Schülerarbeiten statt. Dieselbe war eine außerordentlich reichhaltige und gab Zeugnis von der fortschreitenden erfreulichen Entwickelung, welche die Anstalt in neuerer Zeit genommen hat. Von Grund aus neu organisirt und auf eine feste Basis des Elementarunterrichtes gestellt, treten die Leistungen der verschiedenen Klassen derselben von Jahr zu Jahr vorteilhafter hervor. Sämtliche Unterrichtszweige und Klassen waren in bester Weise vertreten und auch zahlreiche Arbeiten der Schülerinnen zeichneten sich vorteilhaft aus. Unter den Arbeiten der Elementarklasse bemerkten wir sogar schon Aktzeichnungen. Diese Klasse steht unter Oberleitung des Prof. G. Koch, welcher trotz vorgerückten Alters mit seltener Rüstigkeit und Energie seinem wichtigen Posten vorsteht. Es ist nicht das geringste Verdienst des neuen Direktors der Anstalt, in diesem durch seine trefflichen Zeichnungen in weitesten Kreisen bekannten und beliebten Künstler, welcher zugleich hervorragende Begabung als Lehrer besitzt, der seiner Leitung anvertrauten Anstalt eine tüchtige Stütze gegeben zu haben. Auch die höheren Klassen sind in den besten Händen, und haben nicht minder begabte Schüler aufzuweisen, wie aus zahlreichen landschaftlichen wie figürlichen Studien, in Öl oder mit dem Stift ausgeführt, sowie aus den ausgestellten plastischen Arbeiten ersichtlich war. Sämtliche Arbeiten gaben Zeugnis von dem regsamen und strebsamen Geist, welcher an der Anstalt herrscht. Wie bekannt, finden an derselben auch solche Schüler, welche sich für die kunstgewerblichen Branchen vorbereiten wollen, Gelegenheit zur Ausbildung. — Gleichzeitig fand im Atelier des Direktors Kolitz eine Porträtausstellung statt. Außer dem bereits früher an dieser Stelle besprochenen weiblichen Bildnis in ganzer Figur sahen wir ein vorzüglich behandeltes männliches Bildnis (Brustbild), dem wir in Beziehung auf prägnante Charakteristik den Vorzug vor jenem geben möchten.

Rgt. Die Fleischmannsche Kunsthandlung in München hat im königl. Odeon wieder eine Anzahl in ihrem Besitz befindlicher neuer Gemälde öffentlich ausgestellt. Als das bedeutendste darunter muß Defreggers „Salon-Tiroler“ bezeichnet werden, ein köstliches Bild voll gesunden Humors, das sowohl in Bezug auf Individualisirung als auch namentlich hinsichtlich der Farbe den gediegensten Arbeiten des Meisters zugezählt werden darf. Der „Salon-Tiroler“ ist keine Karikatur, auch kein Bergfex, dessen höchster Wunsch ist, alle Gipfel der Alpen zu erklettern; er ist im Gegenteil ein ganz harmloser junger Mann, der nie Verlangen danach tragen wird, sein Leben durch waghalsige Unternehmungen dieser oder anderer Art aufs Spiel zu setzen, dessen ganzer Ehrgeiz vielmehr darin besteht, eine Hochalpe zu besuchen. Dazu aber hält er ein vollkommenes Bergsteigerkostüm für unerläßlich, und darum hat er sich denn mit einer nagelneuen Joppe aus Velour — Loden ist ihm zu rauhhaarig, — einer buntseidenen Weste und gutgeschwärzten bockledernen Kniehosen samt obligaten wollenen Strümpfen und derb genagelten Bundschuhen versehen. In dieser Weise ausgerüstet hält er in der braungetäfelten Stube eines Tiroler Wirtshauses Einkehr und findet da lustige Gesellschaft: junge und alte Buben, die sich ihr Seidel vom Herben zu Gemüte führen und was die Hauptsache ist, eine paar bildhübsche Mädchen, wohl die Töchter des Hauses, und die Kellnerin. Das Ewig-Weibliche hat seine Anziehungskraft auf den jungen Städter nicht auszuüben verfehlt, und er hat den Mädchen ohne Zweifel in eleganter Weise den Hof gemacht. Aber die ihnen dargebrachten Huldigungen scheinen den mutwilligen Mädchen nicht minder komisch als seine persönliche Erscheinung, auch sind sie viel zu sehr Kinder der Natur, als daß sie ein Hehl daraus machten. Das verstimmt unseren jungen Herrn begreiflicherweise gar sehr, und doch weiß er nicht recht, ob er die Sache nicht auch von der komischen Seite nehmen soll, umsomehr, als es ihm durchaus nicht geraten erscheint, sich die Burschen zu Feinden zu machen. — Hermann Kaulbach hat seinen Stoff, „Lucrezia Borgia“, der Skandalchronik des Hofes Alexanders VI. entnommen, welche von einem Tanze der schönen Tochter des Papstes vor ihm, ihrem Bruder Cesare, dem türkischen Prinzen Djem, einem Bruder Bajazets, und Herren und Damen aus den höchsten Kreisen zu erzählen weiß. Die Scene spielt im Jahre 1498 in den noch heute erhaltenen Appartamenti Borgia im Vatikan. Lucrezia hat eben, nur mit dünnen Florgewändern bekleidet, ihren Tanz begonnen, den die Anwesenden mit dem Ausdrucke der verschiedensten Gefühle, von unverhüllter Sinnlichkeit bis zu sittlicher Entrüstung, verfolgen. Man mag nun in Lucrezia das moralische Scheusal sehen, zu dem sie Geschichtsschreiber älterer Zeit stempeln oder sich den neueren anschließen, welche mehr oder minder glückliche Reinwaschungsversuche mit ihr anstellten, die dargestellte Scene bleibt immerhin mehr als bedenklich und das „holde Unschuldsangesicht“, das der Künstler der Dame gab, ist mit der Scene nur schwer in Einklang zu bringen. Davon abgesehen trägt die Scene sicher am allerwenigsten den Charakter einer Hof- und Staatsaktion, und man darf deshalb die Anwesenheit gewappneter

Standartenträger wohl einigermaßen fragwürdig finden, und was endlich den großen Hund des Johanniters anlangt, so ist das venetianische Rezept allerdings bekannt genug, das der Künstler hier benutzte, aber es kann uns nicht über die Etikette eines Hofes, wie der Alexanders VI. war, hinweghelfen. Weiter enthält die Ausstellung **Makarts** bekannte „Bacchantenfamilie“, die wohl niemand dessen besseren Arbeiten beizählen wird, **Harburgers** fast nur in Schwarz und Weiß gemalte Scene „Doktor und krankes Kind“, die „Betrunkenen Landsknechte“ von Prof. W. **Diez**, deren schon an dieser Stelle gedacht wurde, „Die Martinsgans“ von Ernst **Zimmermann**, der meines Erachtens ein für den unbedeutenden Gegenstand viel zu großes Format wählte und eine „Heilige Helena“ von Gabr. **Max**. Derselbe ging offenbar wieder darauf aus, den Beschauer zu verblüffen. Man denke sich die Heilige ganz en face, mit den unverhältnismäßig weit voneinander abstehenden Augen ins leere Nichts schauend, mit der runden czechischen Nase und den breiten Backenknochen, Haupt, Haar und Gewandung bis zu den blutroten Handschuhen mit allem erdenklichen Schmuck beladen — im großen und ganzen den sogen. Lukasbildern ähnlich, ja, womöglich noch starrer und steifer und dabei von einer krankhaften, mystischen Erscheinung, welche an des Künstlers spiritistische Liebhabereien erinnert.

Vermischte Nachrichten.

In Bezug auf das Heidelberger Schloß beschloß die Versammlung der deutschen Architekten- und Ingenieurvereine zu Hannover: Die zu Hannover tagende fünfte Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine fühlt sich berufen, dem deutschen Volke die Erhaltung und teilweise Herstellung des Heidelberger Schlosses als eine Ehrenpflicht ans Herz zu legen. Neben den erhabenen Werken christlicher Baukunst besitzen wir keine bedeutsameren Zeugen der alten Macht und Größe unseres Vaterlandes, der alten Blüte unseres Kunstvermögens, als die stolzen Schlösser, mit denen einst die Baufreudigkeit deutscher Fürsten das Land geschmückt hat. Seitdem wir ihren Wert wieder erkannt haben, sind wir mit Recht bemüht, auch diesen kostbaren Besitz uns zu sichern, die Unbilden, welche eine verständnislose Zeit jenen Bauten zugefügt hat, wieder gut zu machen und sie dem Volke in alter Schönheit vor Augen zu führen. Schon sind verschiedene der großartigsten Fürstenschlösser des Mittelalters der Vergessenheit und dem Untergange entrissen worden. Die Kaiserpfalz zu Goslar ist wieder erstanden; die Albrechtsburg zu Meißen glänzt in neuer Pracht und soeben hat sich der preußische Staat angeschickt, das gewaltigste Bauwerk des deutschen Nordens, das Schloß der Hochmeister zu Marienburg, in würdiger Weise wieder herstellen zu lassen. Aber noch liegt im Süden des Vaterlandes der Bau in Trümmern, welchen wir als die glänzendste Schöpfung der deutschen Renaissancebaukunst rühmen: das Residenzschloß der pfälzischen Kurfürsten zu Heidelberg. Als eine viel bewunderte Ruine geht es, in seinem jetzigen Zustande schwer zu schützen, allmählichem Verfall entgegen und es fehlt nicht an Stimmen, welche befürworten, es diesem Schicksal zu überlassen, um nur die malerische Schönheit des Ortes nicht zu beeinträchtigen. Die letztere wird jedoch nicht gestört, sondern im Gegenteil gefördert werden, wenn aus den Trümmern der Gesamtanlage die künstlerisch wertvollsten Teile derselben, in erster Linie der Otto-Heinrichs- und der Friedrichsbau, in ihrer ursprünglichen Herrlichkeit sich erheben. Nur um die Wiederherstellung dieser Teile kann es sich handeln: eine solche aber erscheint um so mehr als eine gebieterische Notwendigkeit, als es nur durch eine Ergänzung ihres gesamten baulichen Organismus gelingen kann, sie der Nachwelt zu erhalten, und weil nur in der Vollendung, welche die Künstler dereinst diesen ihren Werken gegeben haben, die ganze Schönheit und der volle Wert derselben zum Ausdruck gelangen wird. Diese Kleinode deutscher Baukunst zu retten und sie in ihrer Neugestaltung zu einem Denkmale der wiedergewonnenen Macht und Größe des Vaterlandes, des wieder erwachten Kunstsinnes unserer Nation zu weihen, erscheint als eine Pflicht des gesamten deutschen Volkes, weil es eine dem gesamten Deutschland in der Zeit seiner tiefsten Ohnmacht zugefügte Schmach war, daß feindlicher Übermut den kunstgeschmückten Fürstensitz frevelhaft zerstören durfte. Die fünfte Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine glaubt zunächst ihre Aufgabe erfüllt zu haben, wenn sie aufs eindringlichste an diese Ehrenpflicht erinnert. In welcher Weise eine solche Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses einzuleiten und wie die werkthätige Teilnahme des deutschen Volkes für dieselbe zu gewinnen sei, überläßt sie mit vollstem Vertrauen der Initiative der großherzogl. badischen Regierung, deren treuer Fürsorge es allein zu danken ist, daß dem gänzlichen Verfall des Bauwerks bisher nach Möglichkeit gesteuert wurde. Sie hat mit Freude von den Schritten Kenntnis genommen, welche bereits von anderer Seite in gleichem Sinne, vorläufig zur Herbeiführung einer gründlichen fachmännischen Untersuchung des Bauwerks und zur Aufstellung eines Restaurationsentwurfs, geschehen sind, und sie ersucht den Vorstand des Verbandes, so weit es in seiner Macht steht, diese Schritte aufs Wärmste unterstützen zu wollen.

Rgt. **In der königl. Hofglasmalereianstalt von Fr. X. Zettler in München**, welche im letzten Frühjahre ihre infolge zahlreicher Aufträge unzureichend gewordenen Lokalitäten an der Marsstraße mit neuerbauten an der Briennerstraße vertauscht hat, legt man eben die letzte Hand an ein für die St. Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. bestimmtes großes Fenster, zu welchem Prof. **Steinle** den figürlichen und Prof. **Linnemann** den architektonisch-ornamentalen Teil komponirt hat. Die Komposition, im Geiste der Frührenaissance, zeigt in ihrem Haupt- und Mittelbilde Christus am Kreuze, umgeben von seinen Anhängern und Widersachern zwischen monumentalen Bauwerken antiken Stils, während die Sonnenfinsternis Mond und Sterne am wolkenlosen Himmel hervortreten läßt. Die ausführende Kunstanstalt hat auch bei diesem Werke an den Prinzipien der alten Meister der Glasmalerei festgehalten, nämlich an der Vermeidung großer Flächen von einer und derselben Farbe, an der Verteilung der Farben in einer Weise, daß keine das Übergewicht über die andere bekommt, und eine teppichartige Wirkung der Fenster erreicht wird.

Der Direktor des Museums von Bulak, Herr Maspero, hat es für nötig erachtet, das Museum zu verlassen. Die „Chronique des Arts“ enthält eine Zuschrift darüber, die wohl auf Herrn Maspero selbst zurückzuführen ist, darin heißt es: „Im Laufe des Juni erhielt Herr Maspero, der bekanntlich der Nachfolger Mariette Bey's in der Leitung dieses kostbaren Museums geworden ist, endlich die Kredite, um die im Winter erbauten Säle für die Aufnahme der Sammlungen einzurichten. In wenigen Tagen waren die letzten Arbeiten beendet, man konnte Besitz von diesen Sälen nehmen und die Masse von Gegenständen dort unterbringen, die alle Ecken füllten, unter anderem auch die Mumien der Pharaonen aus Theben, die Entdeckungen des letzten Jahres. Am 8. Juli erhielt Herr Maspero vom französischen Konsul die dringende Einladung, Bulak zu verlassen und sich den anderen Franzosen anzuschließen, die ein Spezialzug von Kairo nach Ismailia bringen sollte. Herr Maspero widerstand und setzte seine Arbeiten fort. Aber am 15. Juli erhielt er einen neuen Befehl, diesmal in zwingender Form, und er entschloß sich, abzureisen. Die Eisenbahn über den Isthmus sollte abgebrochen werden, und die Lage wurde um so ernster, als man Herrn Maspero die kleine Brigade Mariette Bey's entzogen hatte, die ergebenen Veteranen, welche die Besatzung des dem Institute gehörigen Dampfers und die Wache des Museums und seiner Bewohner bilden. Das Museum von Bulak wurde fest verschlossen und zwei Wächtern übergeben, auf deren Treue man zählt, dem Cirkassier **Kurschid Efendi**, seit 20 Jahren der Vorgesetzte des Aufsichtspersonals des Museums, und **Ahmet Efendi Kamel**, Sekretär des Museums, Vorstand der neuen ägyptologischen Schule für Eingeborene, die Herr Maspero gegründet hat. Man hat die Vorsicht gehabt, alle Gegenstände von Gold, Silber, kostbaren Steinen u. s. w. zu entfernen. Herr Maspero wollte Ismailia nicht verlassen, nichtsdestoweniger hat er abreisen müssen. Trotz aller getroffenen Vorsichtsmaßregeln lief das Museum große Gefahren. Wünschen wir, daß es diesen Gefahren glücklich entgangen ist und mit dem Einrücken der Engländer in Kairo wieder unter sicheren Schutz gestellt wird“.

B. **Stuttgart.** Der Geschichts- und Porträtmaler Chr. W. Anemüller aus Dresden, ein früherer Schüler Große's, welcher kürzlich hierher übergesiedelt ist und das Geschäft des verstorbenen Hofglasmalers Wilhelm von dessen Witwe käuflich erworben hat, hat vor kurzem ein Kirchenfenster für Reuth, die Einzelfigur des auferstandenen Erlösers darstellend, ausgeführt. Ein größerer Auftrag ist jetzt dem Künstler von einem Kunstfreunde in Heslach geworden, der bei ihm ein Fenster für die dortige neue Kirche bestellt hat. Anemüller führt nach eigener Komposition den großen Karton dazu aus. Als Gegenstand ist die „Abnahme Christi vom Kreuz" gewählt, die er in einer figurenreichen Gruppe veranschaulicht.

B. **Der Bildhauer Ludwig von Hofer**, ein Schüler Thorwaldsens, hat ungeachtet seines hohen Alters von 81 Jahren mit seltener Frische in Carrara ein Standbild Schillers in anderthalbfacher Lebensgröße ausgeführt, welches er seiner Geburtsstadt Ludwigsburg zum Geschenk macht, wo es demnächst auf dem Wilhelmsplatz aufgestellt werden soll. Auch ein Reiterstandbild des Königs Wilhelm von Württemberg, zu welchem er das Modell bereits vor Jahren vollendet, soll auf demselben Platze später seine Stelle finden. Der Künstler hat testamentarisch die Summe ausgesetzt, für welche es nach seinem Tode in Erz gegossen werden soll. Er denkt vor dem Winter nach Stuttgart zurückzukehren.

F. — **Von den sieben Porträtstatuen brandenburgisch-preußischer Herrscher**, die vor zwei Jahren für die Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses in Auftrag gegeben wurden, hat der Bildhauer Schuler kürzlich diejenige König Friedrich Wilhelms IV., die historisch letzte der ganzen Folge, in dem für den Bronzeguß gefertigten 3 m hohen Modell vollendet. Schon in dem ersten zur öffentlichen Ausstellung bestimmten Werke seiner Hand, der Statue des Prinzen Adalbert von Preußen, die, in Lauchhammer gegossen, am 16. September in Wilhelmshaven enthüllt worden ist, bekundete der in weiteren Kreisen erst wenig bekannte Künstler eine hervorragende Begabung für die Porträtplastik, die sich auch bei der jetzt vollendeten Arbeit aufs neue bewährt.

B. **Der Kupferstecher Josef Kohlschein**, dessen Stich der heiligen Cäcilie nach Raffael so große Anerkennung gefunden, hält sich gegenwärtig in Paris auf, um im Louvre ein Bild von Murillo, das er stechen will, zu zeichnen. Er wurde von der Louvredirektion ersucht, seine früheren Arbeiten vorzulegen, und diese fanden solchen Beifall, daß der Kustos, noch besonders angewiesen wurde, ihm möglichst behilflich zu sein. Als er einige Tage gezeichnet hatte, wurde ihm seitens der Akademie ein Certifikat überreicht, welches ihm gestattet, jederzeit in allen Museen und Galerien von ganz Frankreich ohne weitere Erlaubnis zu kopiren und zu zeichnen. Die Akademie drückte ihm dann noch den Wunsch aus, er möge ihr jährlich einen Abzug des Stiches, den er in vier Jahren zu vollenden hofft, verehren.

⊙ **Kirchliche Restaurationsarbeiten.** Der Erfurter Dom, ein gotisches Baudenkmal von höchster Anmut und Eleganz der Formen, dessen älteste Teile dem 14. Jahrhundert angehören, ausgezeichnet durch seine schöne Lage auf einer hohen gemauerten Terrasse, ist im vorigen Jahrhundert durch zopfige Einbauten und Zuthaten im Innern arg entstellt worden. Insbesondere stört der schwülstige Hochaltar den imposanten Eindruck des Chors und des Mittelschiffs. Die Regierung hat nunmehr beschlossen, das Innere durch den Baurat Statz in Köln restauriren und den Hochaltar durch einen gotischen ersetzen zu lassen. Die Restauration wird etwa drei Jahre in Anspruch nehmen. — Auch die Türme des Doms von Halberstadt, welche am Ende des 12. oder am Anfang des 13. Jahrhunderts im Übergangsstil erbaut worden sind, müssen wiederum einer Restauration unterzogen werden, da sie einstürzen drohen. Zum Zwecke der Restauration sind sie von dem Bauinspektor Meydenbauer mit Hilfe des von ihm erfundenen photogrammetrischen Verfahrens aufgenommen worden. Durch dieses Verfahren wird die bisherige Art der geometrischen Aufnahme von Bauwerken wesentlich vereinfacht, da aus einer Anzahl verschiedener photographischer Aufnahmen von verschiedenen Standpunkten ein Gesamtbild konstruirt werden kann, welches vor den Aufnahmen durch Zeichner den Vorzug größerer Genauigkeit hat. Auch können auf diesem Wege Aufnahmen unzugänglicher Stellen gemacht werden, was besonders für den Halberstädter Dom von Wichtigkeit ist, da die Türme wegen ihrer Baufälligkeit nur mit Gefahr betreten werden können.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bouvier, M. P. L., Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde. 6. Aufl. — Nach der fünften Aufl. gänzlich neu bearbeitet von A. Ehrhardt. Nebst einem Anhang. gr. 8. 476 S. mit in den Text gedruckten Abbild. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn. Mk. 9. —.

Busch, C., Die Baustile. 3. Teil: Die Baukunst der neueren Zeit. 8. 401 S. mit 217 in den Text gedruckten Abbildungen. Berlin, Toeche. Mk. 7. —.

Hauck, Guido, Dr., Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Begründung und ästhetische Wirkung. 8. 35 S. Berlin, Jul. Springer. Mk. —. 80.

Führer durch die königlichen Museen in Berlin. Herausgegeben von der Generalverwaltung. 8. 227 S. mit in den Text gedruckten Abbild. 3. Aufl. Berlin, Weidmannsche Buchh. Mk. — 50.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 9.
Die evangelische Kirche zu Remagen, von Cuno. (Mit Abbild.) — Die Frauenkirche zu Nürnberg.

Journal des Beaux-Arts. No. 15 u. 16.
Beaux-Arts et industries artistiques à Bruxelles en 1758—1761, von Schoy. — Léonard Terry, von J.-B. Rongé. — Lettres sur le Salon d'Anvers, von P. Gervais und Ed. Isart. — La cause de l'art décoratif en France, von H. Jouin.

The Magazine of Art. No. 23.
The Normanton Hogarth, von A. Dobson. (Mit Abbild.) — Some original ceramists, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — An open-air painter, von W. W. Fenn. (Mit Abbild.) — After the herring, von A. Watson. (Mit Abbild.) — Laboremus. — The gargoyle in mediaeval architecture, von G. R. Redgrave. — Art in the garden, von B. Day. (Mit Abbild.) — The Ambras-Collection, von W. M. Convay. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 539 u. 540.
Thausing, Albert Dürer, von M. M. Heaton. — The Paris museum of mediaeval sculpture. — Autumn exhibition of the Glasgow Institute, von J. M. Gray.

L'Art. No. 401 u. 402.
Types et manière des dessinateurs de vignettes romantiques, von Champfleury. (Mit Abbild.) — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Lettres à M. Vachon, von L. Gauchez. — Les fouilles de Pompei, von Princesse della Rocca. (Mit Abbild.) — Les artistes français en Russie au XVIIIe siècle, von N. Sobko. — Silhouettes d'artistes contemporains, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le Palais des beaux-arts de Lille, von L. Decamps.

Gazette des Beaux-Arts. No. 303.
Collection Spitzer, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Deux fragments de constructions de Pie II., von M. Courajod. (Mit Abbild.) — Notes sur les collections des Richelieu, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Les antiques au musée de Berlin, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de M. Qu. de Latour, von Clément de Ris. (Mit Abbild.) — Les modelleurs de cire, von L. Blondel.

Deutsche Bauzeitung. No. 70—72.
Die Baukunst der Griechen, von W. Dörpfeld. — Die Restaurirung der Baudenkmäler in Italien, von F. O. L. Schulze.

Chronique des Arts. No. 27.
Le musée de Boulaq, von A. Rhoué. — Exposition de l'union centrale des arts décoratifs.

Kunst und Gewerbe. No. 9.
Das Kunstgewerbe in Spanien, von F. Jännicke. (Mit Abbild.) — Das Museum für Völkerkunde in Leipzig. Alter Schmuck; Abendmahlskanne; Prunkkästchen.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Catalogue d'Objets d'art et de haute curiosité composant la magnifique collection de M. Johannes Paul. 1576 Nummern.

Entgegnung.

Herr Dr. A. v. Wurzbach (Kunst-Chronik, 1882, Nr. 41) irrt, wenn er behauptet: mehr als Dreifünftel der im „Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale

de la peinture et de la gravure“ 2c. angeführten Werke seien nicht richtig und genau angeführt. Ich habe mehr als 800 der 900 verzeichneten Bücher gesehen, die mit einem * angemerkt sind, und ich darf ohne Selbsttäuschung bemerken, daß diese ganz genau wiedergegeben wurden. Die anderen Titel sind aus sehr zuverlässigen Katalogen, beispielsweise aus R. Weigels Kunstlagerkatalog angeführt.

Herr Dr. A. v. Wurzbach irrt ferner, wenn er meint, er habe meinen allerdings unvollständigen Titel des Werkes von D. Deuchar richtig kopirt; es sind zwei Fehler darin; eine stillschweigende Anerkennung also, wie schwer es ist, sich vor derartigen Fehlern zu hüten.

Herr Dr. A. v. Wurzbach irrt drittens, wenn er glaubt, es existire keine Liste von den ältern Katalogen niederländischer Gemälde- oder Kupferstichsammlungen. Auf S. 77 meines Essay wird er den betreffenden Titel des Werkchens des Dr. van der Willigen verzeichnet finden. Ein derartiges Verzeichnis wäre darum größtenteils überflüssige Kopirarbeit gewesen.

Herr Dr. A. v. Wurzbach irrt endlich abermals, wenn er sagt, der Folioband der Facsimileblätter des anonymen Meisters von Amsterdam, herausgegeben von Herrn Kaiser, sei nicht in meinem Buche verzeichnet. Er wird den Titel auf S. 206 finden.

Amsterdam, 1. Sept. 1882.

J. F. van Someren, Assistent der Universitätsbibliothek.

Inserate.

Da ich auf einige Wochen verreist bin, bitte ich alle Zusendungen bis auf Weiteres an den Herrn Verleger nach Leipzig adressiren zu wollen.
Prof. Dr. von Lützow.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

5. October



Nr. 44.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von dieser Nummer an erscheint die Kunstchronik wieder alle 8 Tage. Mit der nächsten Nummer läuft der 17. Jahrgang ab.

Aus dem Saale der Pergamenischen Bildwerke.

Berlin, Mitte September 1882.

Die Mühe und das Geschick, mit welchem sich die Verwaltung des Berliner Museums (Conze) der wahrlich nicht leichten Aufgabe unterzieht, für den embarras de richesse der auf der pergamenischen Akropolis gefundenen Schätze Raum zu schaffen, verdient unsere vollste Anerkennung. An der schmalen Hinterwand des länglichen „assyrischen" Saales unseres alten Museums, welcher dem größeren Teile des Gigantenfrieses und den kleineren Skulpturen eine provisorische Unterkunft geboten hat, sind einstweilen eine Anzahl freier statuarischer Werke aufgestellt worden, welche es wohl verdienen, daß wir uns mit ihnen beschäftigen. Zuvörderst nehmen zwei Athenabilder unser Interesse in Anspruch, ein kolossaler Torso und eine wenig (ca. ein Fünftel) überlebensgroße Pallas, welche bis auf Hände, Schmuck und die vorauszusetzende Bewaffnung vortrefflich erhalten ist. Beide Werke sind nicht Erzeugnisse der pergamenischen Epoche, sondern Repliken von Werken der attischen Kunst, und zwar trägt die zuletztgenannte Statue alle Merkmale der Plastik, wie sie zur Zeit des Phidias geübt wurde, so daß die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, wir hätten es mit einer Kopie des großen altattischen Meisters zu thun. Der ernste, außerordentlich schöne, wennschon noch herbe und stilistisch der Hera Farnese nicht allzufern stehende Kopf scheint nicht dazu zu gehören, obwohl er sich vortrefflich auf das herrliche Werk gefügt hat. Er trug ein metallenes Diadem, so daß, falls wir es mit einem Pallaskopf zu thun haben, die Göttin hier als Herrin und Herrscherin gedacht sein müßte. Die Behandlung des schweren Gewandes mit dem ernsten, aber naturgemäßen Faltenwurf ist eine ganz vortreffliche. — Der Kolossaltorso steht an Maßen und Gesamtauffassung der Athena Medici nicht allzufern; doch ist diese letztere ihrem Stile nach jünger als das in Pergamon gefundene Werk. Dasselbe ist auf eine Basis gestellt worden, an dessen Vorderseite wir die Reste eines Frieses in Flachrelief erkennen; sie scheinen eine Frauenprozession dargestellt zu haben, und die ungemein feine und lebendige Arbeit läßt auf einen Künstler von Bedeutung schließen. Das Gleiche gilt von einem Kabinettsstück der plastischen Kleinkunst, der Statuette eines weiblichen Wesens, die uns leider nur als Torso erhalten ist. Die Art der Gewandbehandlung und die gesteigerte Eleganz der Auffassung weist auf die Periode und die Schule des kleinen Frieses vom Altarbau hin, — eine Weiterentwickelung der jüngeren attischen Schule. Das wertvolle kleine Werk hat seinen Platz sehr zweckgemäß in einer Nische von zierlichster Arbeit jonischen Stiles gefunden, welcher auf der anderen Seite des großen Athenabildes eine gleichgroße Nische dorischen Stiles entspricht. In dieser letzteren sehen wir die Reste eines unterlebensgroßen Herakles. Den Beschluß macht der Torso eines weib-

lichen, vermutlich göttlichen Wesens von vortrefflichster Arbeit.

Wir erkennen hieraus, wie neben der realistischen Schule der pergamenischen Bildhauer aus deren Werkstatt die gewaltigen Schlachtenbilder hervorgingen, auch eine mehr akademisch-idealistische in Pergamum ihre Stelle fand, welche sich ihre Anschauung an den reifsten Werken der älteren attischen Plastik stärkte und dieselben wohl auch kopirte.

Das anschauliche Verständnis des gesamten Gebäudekomplexes auf dem Plateau des Burgberges von Pergamon ist uns durch die Ausführung eines recht glücklichen Gedankens wesentlich erleichtert worden. Der in der Konkurrenz der Parlamentsbauentwürfe mit einem ersten Preise gekrönte Münchener Architekt F. Thiersch hat eine ideale Rekonstruktion all der Tempel und Hallen versucht, und das ca. 1×2 m große Aquarellbild bietet einen sehr instruktiven Anblick jener Stätte eifriger Kunstübung. Im Vordergrunde erkennen wir aus der Vogelperspektive den Altarbau, umgeben von einer Einfriedigung, in die wir durch einen Propyläenbau gelangen; im Hintergrunde des Temenos zahlreiche Anathemata. Durch eine Treppe gelangen wir hinauf zu dem Athenatempel, der von drei Seiten durch die Halle Attalos' II. umgeben ist; das zweite Geschoß dieser letzteren trägt jene interessante Balustrade mit dem Trophäenfries, von welchem früher die Rede war. Noch höher auf dem letzten Gipfel des Berges erkennen wir den korinthischen Augustustempel. Die Rekonstruktion der Bauten an sich ist als gesichert anzusehen; im Nebenwerk konnte der Künstler seine Phantasie walten lassen. Die Staffage der zahlreich auf der Burg anwesenden Pergamener, sowie die Vegetation und die Landschaft, obwohl alles nur skizzirt, ist lebendig und macht das Ganze zu einem stimmungs- und eindrucksvollen Bilde, welches bei dem, in nicht zu ferner Aussicht stehenden Neubau des Museums vermutlich auf eine der Wände übertragen wird. B. F.

Die Versammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsforscher.

Kassel, 1. September.

z. In den letzten Tagen des vorigen Monats fand hier die diesjährige Generalversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine statt. Wiewohl die Beteiligung von auswärts keine sehr zahlreiche war, was wohl hauptsächlich dem, leider auch während der ganzen Dauer der Versammlung anhaltenden, ungünstigen Wetter zuzuschreiben ist, so verlief dieselbe doch in recht anregender Weise, und dieser Erfolg ist in erster Linie den umsichtigen, von Seiten des Lokalkomitee's getroffenen Vorbereitungen zu danken. Allgemeine Versammlungen, Sektionssitzungen, gesellige Vereinigungen und instruktive Besichtigungen unserer Kunstsammlungen, sowie kleinere Ausflüge wechselten in anregendster Weise ab. Die Naturschönheiten der näheren und ferneren Umgebung Kassels waren leider nicht zu genießen, dafür wurden aber die Gäste reichlich entschädigt durch die vielen und zum Teil ganz unverhofften Kunstgenüsse, die ihnen hier zu teil wurden. Enthält doch u. a. die Abteilung unseres Museums, welche die Werke der Kleinkunst enthält, Raritäten und Kunstwerke ersten Ranges und von immensem Wert. Man kann nur bedauern, daß für eine würdige Publikation dieser Schätze noch gar nichts geschehen ist. Ein ausführlicher Bericht über die Verhandlungen soll hier nicht gegeben werden. Eröffnet wurden dieselben am 28. Aug. im schöngeschmückten Saal des Lesemuseums, dessen hauptsächliche Zierde die von Prof. Hassenpflug modellirten Büsten der Gebrüder Grimm bildeten. Den Vorsitz führte Prof. Rieger-Darmstadt. Nach Begrüßung der Versammlung durch den Oberpräsidenten Grafen zu Eulenburg, den Oberbürgermeister von Kassel und den Vorsitzenden des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Major a. D. von Stamford, erstattete Herr Wörner-Darmstadt einen längeren Geschäftsbericht, welchem ein hochinteressanter Vortrag des Oberbibliothekars Dr. Duncker hier über die wissenschaftlichen Bestrebungen früherer hessischer Fürsten folgte. Die Verhandlungen der verschiedenen Sektionen für Archäologie der heidnischen Vorzeit, für Geschichte, Kultur- und Rechtsgeschichte, für Kunstgeschichte, für Archivwesen und historische Hilfswissenschaften, die zum Teil recht interessante und lehrreiche waren, können hier nicht ausführlich wiedergegeben werden. In der zweiten Sektion für Kunstgeschichte des Mittelalters und der neueren Zeit führte Geheimrat v. Ritgen-Weimar den Vorsitz. Unter den gestellten Fragen waren viele, die leichter zu stellen als zu beantworten waren. Besonders bemerkenswerte Resultate sind denn auch nicht zu verzeichnen. Die Frage: „Ist es nachweisbar, daß die Miniatoren des früheren Mittelalters Wandgemälde mehr oder weniger direkt kopirten, und dürfen wir aus dem Stande der Miniaturmalerei einer Epoche auf den der gleichzeitigen Monumentalmalerei schließen?" glaubte man aus Anlaß eines Spezialfalles bejahen zu müssen. Eine andere: „Lassen sich Werke der Malerei nachweisen, welche mit dem Ortenberger Altar (z. B. im Museum zu Darmstadt) im Zusammenhang stehen?" wurde verneint. Eine Behauptung Gwinners (Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.), daß Frankfurt der Geburtsort des altdeutschen Malers Matthäus Grünewald sei, wurde als unbegründet bezeichnet.

Aus den von der Versammlung gefaßten Beschlüssen heben wir folgende hervor: 1) die königliche Regierung zu ersuchen, geeignete Verfügungen zu erlassen, um die großartigen Ringwälle des Taunus vor weiteren Verwüstungen durch die Waldbesitzer zu schützen, 2) die geeigneten Schritte zu thun, um bezüglich der in Hessen vorkommenden Ringwälle genügendes Material zu erhalten, 3) die Sammlung der Volkslieder gehört mit zu den Aufgaben der Geschichtsvereine, 4) das vom Verband deutscher Architekten und Ingenieure herausgegebene Werk „Holzarchitektur vom 14. bis 18. Jahrhundert“ ist den Geschichtsvereinen zu empfehlen und möglichst von diesen zu unterstützen, 5) mit den in Aussicht genommenen baulichen Maßregeln, die zur dauernden Erhaltung des Heidelberger Schlosses, insbesondere des Otto-Heinrichsbaues für erforderlich erachtet werden, ist die Versammlung einverstanden.

Als Versammlungsort wurde für das nächste Jahr in erster Linie Ansbach, in zweiter und dritter Linie Augsburg und München in Aussicht genommen. Als Vorort des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine wurde der historische Verein zu Frankfurt a. M. gewählt.

Kunstlitteratur.

y. **Von Woltmanns Geschichte der Malerei** ist nach längerer Pause eine neue und zwar die elfte Lieferung erschienen. Dieselbe läßt erkennen, daß der an Woltmanns Stelle eingetretene Herausgeber Professor Karl Woermann nicht gefeiert hat. Seine Arbeit galt der glänzendsten Periode der modernen Kunstgeschichte, der Zeit Michelangelos und Raffaels, deren Schilderung noch in die nächste, den Abschluß des zweiten Bandes bildende Lieferung hinübergreifen wird. Nach einer Notiz auf dem Umschlage steht das Erscheinen dieser Lieferung in naher Aussicht; wir versparen uns deshalb eine weitere Besprechung bis der zweite Band des verdienstvollen Werkes vollendet vorliegt.

Nekrologe.

B. **Karl Lorck**, Genremaler, ist am 28. August 1882 an einer Rippenfellentzündung in Drontheim gestorben. Er war als Sohn eines Bankiers daselbst 1828 geboren, kam nach beendigter Schulzeit in die Kadettenanstalt in Christiania, widmete sich dann aber der Kunst und ging 1850 zu seiner Ausbildung nach Düsseldorf, wo er bis 1855 die Akademie besuchte und seine Studien hauptsächlich unter Leitung des Prof. Karl Sohn machte. Dann wurde er Privatschüler Tidemands, dessen Auffassung und Behandlungsweise er sich zum Muster nahm. 1881 kehrte er zu bleibendem Aufenthalt in seine Vaterstadt zurück. Er malte mit Vorliebe Episoden aus dem Leben der Matrosen, Lotsen und Strandbewohner.

Preisbewerbungen.

⁂ **Zur Konservirung der Gipsabgüsse.** Um den vom preuß. Kultusministerium unter dem 15. November 1877 ausgeschriebenen Preis von 10000 Mark für die Angabe einer Masse zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welche die Vorteile des Gipses, aber außerdem noch eine hinreichende Widerstandsfähigkeit besitzt, um die Abgüsse zu befähigen, periodisch wiederkehrende Reinigungen ohne vorhergegangene Behandlung zu ertragen, sind 41 Bewerbungen rechtzeitig eingegangen. Diese Bewerbungen sind auf Ersuchen der Minister der öffentlichen Arbeiten und der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten von einer Kommission einer Prüfung unterzogen werden. Diese Prüfung hat ergeben, daß keine der eingegangenen Bewerbungen als eine genügende Lösung der gestellten Aufgabe anzuerkennen sei. Der ausgesetzte Preis kann somit nicht zur Verteilung gelangen. Diejenigen Bewerber, deren Adressen bekannt geworden waren, sind bereits von der getroffenen Entscheidung in Kenntnis gesetzt, und ist ihnen die Rücknahme ihrer Einsendungen anheimgestellt worden Die übrigen Sendungen werden, insoweit sie nicht bei der Prüfung zum Verbrauch gelangt sind, bis zum 31. Oktober im chemischen Laboratorium der Berliner Universität, Dorotheenstraße 10, zur Verfügung der Einsender oder ihrer sich legitimirenden Vertreter gehalten, alsdann aber kassirt werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. — **In der zweiten Etage des Berliner Kunstgewerbemuseums**, die von der Unterrichtsanstalt des Instituts eingenommen wird, ist soeben die Ausstellung der während des abgelaufenen Schuljahrs angefertigten Schularbeiten eröffnet worden. In übersichtlicher Anordnung breitet sie sich über das Vestibül und die anstoßenden, den großen Lichthof umschließenden Galerien aus; den Beschauer, der sie aufmerksam durchmustert, wird nicht blos die Tüchtigkeit der vorgeführten Arbeiten an sich, sondern namentlich auch das anschaulich sich entfaltende Bild der ganzen Organisation der Anstalt interessiren, die aus zwei großen, gesonderten Abteilungen mit zusammen 25 Klassen besteht, von denen verschiedene wieder zwei bis drei parallele Abteilungen aufweisen. Auf der einen Seite der Galerie tritt dem Beschauer zunächst die Ausstellung der „Vorschule“ entgegen, die sich aus neun Klassen mit zusammen 17 Abteilungen zusammensetzt und in den Abendstunden und an den Sonntag-Vormittagen Unterricht erteilt. Vom elementaren Ornamentzeichnen führt sie zu der Klasse für höheres Ornamentzeichnen und Formenlehre und zu den drei einander fortsetzenden Klassen für Gipszeichnen. Daneben gehen die Klassen für geometrisches und für architektonisches Zeichnen einher, während diejenigen für ornamentales und figürliches Modelliren dem auf plastisches Arbeiten hingewiesenen Handwerker die erforderliche Ausbildung geben. Einen weitaus umfangreicheren Raum nimmt die eigentliche „Kunstgewerbeschule“ in Anspruch, die von ihren Besuchern die Aufwendung der vollen Arbeitskraft und Tageszeit fordert und ihr Ziel in der Ausbildung derselben zu selbständig schaffenden Kunstindustriellen, in der Anleitung zu eigenem Erfinden und Komponiren sieht. Sie zerfällt wieder in die Vorbereitungsklassen, die auf einen zweijährigen Kursus berechnet sind und in die Kompositions- und Fachklassen, die naturgemäß die besondere Richtung und Befähigung ihrer Besucher berücksichtigen und deshalb von einer bestimmten Zeitdauer des Kursus absehen. Die Vorbereitungsklassen entsprechen im wesentlichen denen der Vorschule; doch treten, abgesehen von der dem theoretischen Unterricht dienenden Klasse für Geschichte der Architektur und des Kunstgewerbes, noch die Klassen für Naturstudien, für Aktzeichnen und für Anatomie und Projektionslehre hinzu. Von ihnen macht sich namentlich die erstere, unter Leitung des Malers Doepler jun., durch eine Kollektion farbig ausgeführter Arrangements von Stillleben der mannigfachsten Art sehr vorteilhaft bemerkbar. In der vom Baumeister Schütz geleiteten Klasse für Möbel, Geräte, Gefäße ꝛc. dominiren neben Zeichnungen nach Werken dekorativer italienischer Plastik vor allem Aufnahmen und eigene Kompositionen in reichem Täfelwerk und in Möbeln, die außer den Formen der Renaissance mit Vorliebe auch die originelle Richtung der modernen englischen Holzindustrie berücksichtigen. Dazu gesellen sich einige farbige Aufnahmen von Metallgefäßen aus der während des letzten Winters hier stattgehabten großen indischen Ausstellung des South-Kensingtonmuseums. Eine reiche Kollektion gleicher Aufnahmen von Stoffen, Stickereien, Lackmalereien ꝛc. derselben Ausstellung bildet ferner einen hervorragenden Teil der von der Klasse für Flachornament unter Baumeister Kuhn vorgeführten Arbeiten. In der Klasse für figürliche Dekoration unter Professor Schaller beweisen einige sehr tüchtig gemalte Akte die gründliche Auffassung der ihr gestellten Aufgaben, während die Fachklasse für dekorative Malerei in

einer Reihe ihrer besten Leistungen auch diesmal wieder mit entschiedenem Glück die Aufnahmen italienischer Innendekorationen verwertet hat, die in den unter ihrem Leiter, Professor Meurer, veranstalteten beiden Exkursionen als wertvolles Unterrichtsmaterial gewonnen wurden. Durch Studienarbeiten in Gips und Wachs und durch eine Anzahl ausgeführter Metallarbeiten, eine silberne Mantelschließe, bronzene Leuchter, Schreibzeuge, Spiegelrahmen, Garderobenhalter 2c., ist sodann die Modellirklasse des Bildhauers Behrendt vertreten, und an sie reihen sich endlich einige erste Proben der neu hinzugekommenen Fachklasse für Ciseliren, Graviren und Metalltreiben unter dem Ciseleur Lind. Von den Ausstellungen der betreffenden Klassen gesondert, begegnen uns ferner noch andere Beweise eines unmittelbaren Einflusses der Unterrichtsanstalt auf die gewerbliche Produktion in verschiedenen Mustern für Tapeten und Teppiche, die für die Ausführung bestimmt sind und stilvolle Komposition mit feingestimmter Färbung verbinden. Daneben ist ein Cyklus dekorativer Malereien in photographischer Reproduktion vorhanden, die von Schülern der Anstalt für ein neu eingerichtetes, künstlerisch geschmücktes Berliner Restaurationslokal hergestellt wurden, ferner eine Folge von Aufnahmen nach der Natur und eine Anzahl kolorirter Lichtdrucke, die Paul Schulze und Fräulein Martha Hennig für das von Reiß und Stübel herausgegebene, im Verlag von A. Asher erschienene Prachtwerk über das Totenfeld von Ancon lieferten. Eine Anzahl Skizzen von ornamentalen Details aus der Marienkirche zu Lübeck, aus der Kriegsstube des Rathauses, ebenda, sind die Früchte einer von dem Baumeister Elis und dem Bildhauer Behrendt mit Besuchern der Kompositionsklassen unternommenen Studienreise. In dem an das Vestibül anstoßenden Saal der Nordfront des Museums bietet sich dem Beschauer außerdem noch Gelegenheit, die in ihrer Art geradezu unübertrefflichen Arbeiten eines der begabtesten früheren Schülers der Anstalt, des Malers M. Koch, kennen zu lernen. Es sind — zum Teil von dem Museum als Vorlagen für den Unterricht erworben — Reiseskizzen und Kopien aus Paris und Fontainebleau, die sich aus drei größeren Gruppen zusammensetzen und in jeder derselben das gleiche, hervorragende Talent ihres Autors bekunden. Die eine umfaßt die farbigen Aufnahmen von gegen 40 persisch-rhodischer Fayencen erlesenster Art aus dem Musée de Cluny, die zweite in zehn Rahmen eine Kollektion von Studien nach Interieurs, ornamentalen Details und einzelnen Prachtmöbeln aus dem Schlosse zu Fontainebleau, der Apollogalerie des Louvre 2c., die dritte endlich mehr als 20 große Aufnahmen von Wandmalereien, Pilasterfüllungen und Friesen der Renaissance und des Rokoko, von denen namentlich die letzteren in der meisterhaften Wiedergabe der reizvollsten figürlichen und Blumenmalereien auch den feinsten Effekten der Originale in Zeichnung und Farbe vollauf gerecht werden.

Rgt. **Der Münchener Kunstverein** war die letzten Wochen nur schwach beschickt. Aus seinen Ausstellungen ist nachstehendes hervorzuheben: Werner Schuch führt in seinen „Schwedischen Werbern" alles Elend und allen Jammer des dreißigjährigen Krieges an uns vorüber. Auf den öde liegenden Äckern wuchert Unkraut, das Dorf liegt in Asche und Trümmern. Der Feind hat das letzte Stück Vieh aus dem Stalle geholt, und so spannen sich Mann und Weib vor den Pflug, den der alte Vater führt. Da führt der Zufall ein paar schwedische Werber vorüber, deren einer den Mann mit einem Goldstück anzulocken sucht. Der aber wendet sich, von seinem Weibe abgemahnt, vom Versucher ab. Anordnung und Durchführung des interessanten Stoffes weist dem Künstler einen ehrenvollen Platz unter den heutigen Genremalern an. Von demselben Künstler sah man eine „Kaiserliche Proklamation" im 17. Jahrhundert, mit sehr glücklicher Behandlung auch des architektonischen Teiles der Komposition. Den Übergang von der Landschaft zum Figurenbilde in der Weise Böcklins vermitteln zwei geistreiche Bilder von Knüpfer, ehedem Schüler Piloty's und nun in Rom. Das erste zeigt eine Felsenlandschaft in großem Stile bei flammendem Abendrot, staffirt mit einem aus einer Quelle trinkenden Satyr; das zweite Bild nennt der Künstler „Unter Cypressen". In einem kühlen Cypressenhaine wandelt ein junges Mädchen und pflückt Blüten von einem Strauch. Ihr Gewand weist auf das klassische Altertum hin. Die Stimmung ist außerordentlich fein und fesselnd. Von L. Meixner sahen wir eine seiner köstlichen Mondnächte in Venedig mit dem Blick auf San Giorgio Maggiore und Sta. Maria della Salute. Auf dem Gebiete des Tiergenres begegnen wir einem köstlichen „Besuch im Gestüte" von Eugen Adam, der Pferde, Hunde, Menschen und Landschaft mit gleicher charakteristischer Schärfe zur Anschauung bringt und nicht minder durch seines Kolorit erfreut. Meisel führt uns mit seiner „Schenkung" in das Gastzimmer eines Mönchsklosters, dessen Bewohner einen Kavalier betrunken machten und ihn in diesem Zustande zur Unterschrift einer Urkunde veranlaßten, welche dem Kloster eine reiche Schenkung zusichert. Die Charakteristik des betrunkenen Kavaliers und der über das Gelingen ihres Planes hocherfreuten Mönche erweist sich als überaus gelungen. Zum Schlusse mag noch ein köstliches Bildchen von Holmberg erwähnt werden. Dasselbe zeigt in dämmernder Beleuchtung eine ins Anschauen einer Rose versunkene Dame.

Z **Im Lokal des Kunstvereins zu Kassel** waren in den letzten Wochen wieder einige bemerkenswerte Novitäten ausgestellt. Unter den Landschaften zeichnete sich besonders eine Mondscheinlandschaft von Joseph Rummelspacher in Berlin aus: „Brand in einem Rhöndorf". Der Gegensatz zwischen Feuerschein und Mondlicht ist darin ohne jede Effekthascherei, wie man sie in diesem Falle so oft bemerken kann, durchgeführt, und das Bild bietet in seiner natürlichen Klarheit und Frische ein durchaus harmonisches Ensemble. Daß der Künstler im übrigen die Staffage, die rettenden Löschmannschaften und die Zuschauer beim Brand, nicht in wilder Hast, sondern mit einer gewissen Ruhe handeln läßt, stimmt zu dem Ganzen vortrefflich. Dem Titel nach hätte man freilich eine dramatisch bewegtere Staffage erwarten können, doch würde dieselbe die ruhige Wirkung des Bildes entschieden beeinträchtigt haben. Von dem Genannten sahen wir noch ein anderes, gleichfalls gut durchgeführtes Bild „An der Fähre". Treffliche Strandbilder und Marinen waren wieder von unserem Landsmann Neumann ausgestellt, unter denen ein Nachtstück schwierige aber gutgelöste Beleuchtungsprobleme bot. Auch ein Strandbild von H. Petersen in Düsseldorf zeichnete sich vorteilhaft aus. F. Grebe in Düsseldorf hatte einen „Sommertag" ausgestellt, welches Bild an die treffliche Schule von Bromeis erinnerte. Von Letzterem selbst befanden sich zwei größere Bilder auf der Ausstellung, welche von der Besitzerin derselben leihweise überlassen waren: zwei stilvolle und koloristisch gut behandelte Landschaften aus Sicilien und dem Sabinergebirge. A. Lins hatte sich die schwierige Aufgabe gestellt, uns eine Frühlingslandschaft vorzuzaubern, was bekanntlich nur in den seltensten Fällen von gutem Erfolg begleitet ist. Luft- und Wasserpartien sind wohlgelungen, dagegen hat der Künstler in Beziehung auf das saftige Frühlingsgrün der Wiesen seiner Palette etwas zu viel zugemutet. Von H. Böhmer in Düsseldorf sahen wir eine fein behandelte Abendlandschaft. Von plastischen Werken ist eine trefflich gearbeitete und sehr charakteristisch durchgeführte Büste des Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen, von Professor Hassenpflug, zu nennen. Der Entwurf zu einer monumentalen Gruppe von H. W. Brandt zeichnete sich durch lebensvolle Auffassung einzelner Figuren aus.

Z **Kassel.** In der königl. Akademie der bildenden Künste hatte Herr C. Sellmer in letzter Zeit eine Anzahl neuerer Arbeiten in seinem Atelier daselbst ausgestellt, Landschaften, Tierstücke, Kopfstudien und Genrebilder, welche sich sämtlich neben kräftigem Kolorit durch scharfe Beobachtung der Natur auszeichneten. Die Genrebilder behandelten teils ernste, teils heitere Stoffe, die meist dem Jägerleben entnommen sind. Ein größeres Bild „Des Wilderers Rache" stellt eine tragische Scene in einem Försterhause dar und ist lebensvoll empfunden, wenngleich der Gegenstand an sich wenig erquicklich ist. Auch ist wohl in der grünlichen Färbung der Leiche des erschossenen Försters, welcher vor uns auf der Bahre liegt und dessen Wunde untersucht wird, die Natur etwas überboten. Die sie umstehenden Gruppen sind vortrefflich behandelt.

Der Württembergische Kunstverein hat im letzten Jahre einen erfreulichen Aufschwung genommen. Die Verwaltung ist mit bestem Erfolg bestrebt, auswärtige Bilder heranzuziehen, und da von denselben auch mehrere verkauft wurden,

so steht eine wachsende Teilnahme fremder Künstler zu erwarten, was sehr zu wünschen wäre. Da das durch Einrichtung von Oberlicht verbesserte Lokal sich auch zur Ausstellung von Skulpturwerken günstig erweist, hat Professor Donndorf seine, sehr zu ihrem Vorteil umgearbeitete, für Karlsbad bestimmte Büste Goethe's samt dem Entwurf des Postaments und eine gelungene Porträtbüste des hiesigen Verlagshändlers Spemann ausgestellt. Für große Gemälde sind die Räume allerdings etwas eng und niedrig; da es aber leider hier immer noch an einem würdigeren Ausstellungssaal gebricht, so muß man einstweilen zufrieden sein.

Der Maler Franz Stirnbrand in Stuttgart (s. Nekrolog in Nr. 44) hatte testamentarisch der königl. Staatsgalerie daselbst einige seiner Bilder nach deren Auswahl zugedacht. Infolgedessen ist das Bildnis des berühmten Schauspielers Seidelmann, der sinnend an einem Tisch sitzt, ein kleines Kniestück und ein Brustbild der Herzogin von Nassau, einer geborenen Prinzessin von Württemberg, der Galerie einverleibt. Die übrigen von Stirnbrand hinterlassenen Bilder sind teils an Verwandte seiner Frau vermacht, teils öffentlich versteigert worden.

Vermischte Nachrichten.

Aus Frankfurt wird der Köln. Zeitg. geschrieben: Seit wir uns in der Baukunst der „Wiedergeburt der Renaissance" zu erfreuen haben, wird der künstlerischen Ausschmückung der Innenräume eine Sorgfalt gewidmet, wie man sich dieselbe vor etwa zwei Jahrzehnten kaum hätte träumen lassen. Unter andern danken diesem Streben die „Altdeutschen Wein- und Bierstuben", die allerorts, allerdings auch ziemlich verschiedener Güte, aus der Erde schießen, ihr Dasein. Ein Kleinod dieser Art aber, wie es gegenwärtig hier errichtet wird, dürfte wohl kaum im ganzen deutschen Reiche zu finden sein. Allerdings ist sein Schöpfer kein geringerer als Meister Wallot, der bekanntlich als Sieger aus der Preisbewerbung für den Bau des Reichstagsgebäudes in Berlin hervorgegangen ist, und da er in dem Bauherrn, der den Neubau des alten, ursprünglich aus dem Jahre 1545 stammenden Wirtshauses „Zur Stadt Ulm" einen Auftraggeber gefunden hat, der den Plänen des erfindungsreichen Künstlers keine zu enge Schranken gezogen, so konnte schon etwas Außerordentliches zustande kommen. Die Stirnseite des Hauses, in der Friedberger Gasse, ist mit Ausnahme des reichen Erdgeschosses ziemlich einfach gehalten, macht aber durch ihre schönen Verhältnisse und das gediegene Material, hellgelbe Backsteine und roter Sandstein, einen höchst erfreulichen Eindruck. Überaus reich dagegen sind die beiden Trinkstuben des Erdgeschosses und, wie ich schon sagte, wahre Kleinode des altdeutschen Stils. Die Decken und etwa die untere Hälfte der Wände sind in Holztäfelung ausgeführt, die Decke des vorderen Zimmers ist eine Balkendecke, die des hintern eine gebrochene Kuppel. Über der Täfelung des Kuppelzimmers zieht sich ein schmaler Bilderfries, der mit Darstellungen aus deutschen Märchen, Dornröschen, die sieben Schwaben, das tapfere Schneiderlein u. s. w., ausgefüllt wird. Abgeteilt ist dieser Fries durch kräftig heraustretende Zwischenstücke, welche in erhabener Bildhauerarbeit die Wappen der bedeutendsten biererzeugenden Städte, München, Pilsen, Wien, Erlangen, Koburg, Frankfurt u. s. w., zeigen. Diese Wappen sind wahre Meisterstücke der heraldischen Darstellung, und über alles, über Thüren, Thürpfosten, Säulen, Decken- und Balkenstützen und -Träger, Wappennischen, Giebelaufsätze ist eine solche Fülle der reizendsten, ursprünglichsten und abwechselungsvollsten Formen gebreitet, daß das Auge sich nicht satt satt sehen kann und stets überall an allen Eckchen und Käntchen etwas neues und überraschendes entdeckt. Dieser außerordentliche Reichtum der Formen ist das Werk Wallots, der mit großer Liebe an der Ausführung der Einzelheiten gearbeitet haben muß. Die Malerei dagegen, der Märchenfries, die stellenweise farbige Behandlung des Holzwerks, das sich nicht allein mit einer braunen Beize begnügte, und vor allem die Bemalung der Wandflächen oberhalb der Täfelung rühren von dem hiesigen Maler K. Grätz her, der Wände und Decken mit einer Fülle von witzigen und launigen Zeichnungen überzog. Diese lächerlichen Rettige und Bretzeln, diese Mäuschen und Schweinchen, Affen und Kater, dieser Ehemann Pantoffelheld, der nach der Pfeife seiner Ehehälfte tanzt, diese rätselhaften Inschriften, dieser Reichsadler, der in beiden Klauen ein schäumendes Seidel hält, dann die großen Turniere der Bierhelden gegen Kaffee und Wasser, gegen Affen und Kater, wer das alles ansehen kann, ohne daß etwas von der Laune und dem Witz in seine eigene Stimmung übergeht, der muß schon ein rechter Griesgram sein, der es gar nicht wert, daß solche Kneiptempel errichtet werden, in denen es sich, wenn demnächst einmal die prächtigen Leuchter aus polirtem Messing, die Riedinger in Augsburg ausgeführt hat, ihr Licht in die bunten Butzenscheibchen der Fenster werfen, gar wohlig und lustig kneipen lassen wird.

Z **Romanischer Profanbau in Gelnhausen.** Bezüglich des im vorigen Jahr von Herrn Konservator Bickell aus Marburg in Gelnhausen entdeckten hochinteressanten romanischen Hauses, von welchem schon früher an dieser Stelle die Rede war,*) entnehmen wir einem Vortrage, welchen der Genannte im Geschichtsverein zu Marburg hielt, das folgende. Als Einleitung wies der Vortragende darauf hin, daß der verhältnismäßig großen Zahl kirchlicher Bauten, die uns aus der früheren Epoche des Mittelalters erhalten sind, nur wenige Profanbauten gegenüber stehen. Erst das 12. Jahrhundert bietet hier erheblichere Überbleibsel, vor allem eine Reihe kaiserlicher und fürstlichen Pfalzen, z. B. in Goslar, Gelnhausen, Wimpfen, Eger, die Wartburg u. a. m. Die Litteratur über die Profanbauten aber liegt, namentlich was Monographien betrifft, bei uns Deutschen, im Gegensatz zu den Engländern und Franzosen, noch sehr im Argen. Der Vortragende schildert dann, wie er das in Rede stehende, am Markte zu Gelnhausen befindliche Haus, welches von außen ein Bau des 17. Jahrhunderts nahezu völlig verdeckte, aufgefunden habe. Im Innern ist das alte Haus vollständig erhalten. 13 m lang, 8,25 m tief besteht es aus zwei übereinander liegenden Sälen und einer vor dem unteren Saale befindlichen Estrade. Die Stockhöhe des oberen Saales beläuft sich auf 4, die des unteren auf 6 m. An den unteren Saal hat östlich, wie einzelne bauliche Merkmale noch erkennen lassen, eine Kapelle gestoßen. Der obere Saal, welchen Säulen mit abwechselnd runden und achteckigen Kapitälen schmücken, war nur von außen zugänglich. Im Hintergrund befindet sich ein großer Kamin, dessen Rauchfang zerstört ist. Der Saal zeigt neue schmale Fensteröffnungen; die Unverschließbarkeit derselben, sowie überhaupt die ganze Einrichtung des Baues zeigt, daß wir es nicht mit einem Wohnhause zu thun haben. Es fragt sich also, welchem Zweck das Gebäude gedient habe. Herr Bickell besprach die etwa in Frage kommenden Möglichkeiten (Synodalhaus, Sendgericht, Schule, Zunfthaus), die er aber sämtlich zurückwies, um darzuthun, daß wir in dem in Rede stehenden Hause aller Wahrscheinlichkeit nach das alte Rathaus von Gelnhausen vor uns haben, welches im Zusammenhange mit der Neugründung von Gelnhausen und der Erteilung eigener Gerichtsbarkeit durch kaiserliches Privileg vom Jahre 1169 entstand. Hierfür spricht die ganze Einrichtung: der obere Saal diente als Ratszimmer, im unteren hielten sich die Parteien, die Stadtknechte u. s. w. auf. Auch die Estrade ist gerade für ein Rathaus charakteristisch; von hier pflegte man Ansprachen an das Volk zu halten; auch diente die Estrade wohl dazu etwaige Angriffe gegen das Rathaus abzuhalten. Ferner liegt das Haus ziemlich im Centrum der Stadt und dicht neben der damals erbauten Hauptkirche derselben. Es wäre dies dann das einzige uns aus der romanischen Periode des Mittelalters erhaltene Rathaus; das nächstälteste, das Dortmunder, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, zeigt bereits Übergangsformen. Die Restaurationsarbeiten sind alsbald in Angriff genommen worden. (Näh. s. im Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1881, Nr. 9, u. Mitteilungen des Vereins f. hessische Geschichte und Landeskunde 1881, Hft. III u. IV.) Es sei hier schließlich noch bemerkt, daß in neuerer Zeit auch für Erhaltung der ehrwürdigen Überreste der alten Barbarossapfalz zu Gelnhausen in anerkennenswerter Weise Sorge getragen wurde.

*) Wenn von anderer Seite bemerkt wurde, die Entdeckung sei von Herrn C. Becker in Gelnhausen gemacht, so ist dies dahin zu berichtigen, daß letzterer das Haus angekauft und sich damit allerdings um die Konservirung desselben hoch verdient gemacht hat.

Der Bildhauer **Ludwig von Hofer** ist in Stuttgart wieder angelangt und hat sein in Nr. 43 d. Bl. erwähntes Standbild Schillers in Ludwigsburg sofort aufstellen lassen. Es zeigt den Dichter mit erhobenem Haupt, in der rechten Hand den Stift, in der Linken, über die der faltenreiche Mantel drapirt ist, eine Rolle haltend, als wolle er ein Gedicht niederschreiben. Die Figur ruht auf dem linken Bein, das rechte ist leicht vorgesetzt. Sie trägt das Kostüm der Zeit und ist in weißem karrarischen Marmor sorgfältig ausgeführt. Das Postament aus demselben Material, aber grau gesprenkelt, trägt auf der Rückseite die Widmung: „Entworfen aus Verehrung für den großen Dichter und zu Karrara in Marmor ausgeführt in seinem 81. Lebensjahre, schenkt Ludwig Hofer dieses Denkmal seiner Vaterstadt Ludwigsburg zugleich in dankbarem Andenken an seine Eltern J. J. Hofer, gebürtig aus Pleidelsheim und Regina Hofer, gebürtig aus Marbach, den 7. September 1882". Auf der Vorderseite steht in goldenen Lettern der Name „Schiller" und darüber prangt ein goldener Stern. Da der Künstler eine feierliche Enthüllung abgelehnt, so wurde ihm eine Woche später von der Stadt Ludwigsburg ein großes Fest gegeben, wobei ihm der Oberbürgermeister einen künstlerisch ausgeführten Ehrenbürgerbrief überreichte.

Rgt. **Ferdinand Knab** hat eben das letzte der acht Lünettenbilder für den Königspavillon des neuen Münchener Centralbahnhofes vollendet, welche die Regierungsbezirke Bayerns durch ebensoviele monumentale Bauwerke repräsentiren werden. Die Wahl war eine sehr glückliche; sie fiel auf die Ruhmeshalle mit der Bavaria in München für Oberbayern, die Burg Trausnitz bei Landshut für Niederbayern, den Dom in Speyer für die Pfalz, die Walhalla bei Regensburg für die Oberpfalz, den Bamberger Dom für Oberfranken, die Burg in Nürnberg für Mittelfranken, die Feste Marienburg bei Würzburg für Unterfranken und Hohenschwangau für Schwaben. Da die Bilder in beträchtlicher Höhe (etwa 20 Fuß) vom Boden werden angebracht werden, war hierdurch eine dieser Entfernung entsprechende Behandlung geboten, und um das lästige Spiegeln zu vermeiden, hat der Künstler mit sogen. Terpentinfarben gemalt.

Rgt. **Ferdinand Wagner** in München legt eben die letzte Hand an die Vollendung eines aus 17 Nummern bestehenden Gemäldecyklus für einen Speisesaal in London. Der Grundgedanke der elf Wandbilder und des aus sechs Abteilungen bestehenden Frieses ist die Darstellung des Einflusses der Götter und Göttinnen der alten Welt auf die Kulturentwickelung in bezug auf Nahrungsmittel. Wir sehen Osiris als Erfinder des Bieres, Isis als Überbringerin des Gerstensaftes an die Ägypter, Diana mit Jagdbeute, Ceres auf dem von Schnittern umgebenen Erntewagen, Minerva die Wissenschaft auf die Benützung des Feuers hinweisend, Zeus und Here von Hebe bedient, Apoll unter den Hirten, Merkur, Handelsherren unterweisend, die vier Elemente der Venus huldigend, im Hintergrund der Vesuv als Feuerherd, die Grazien im Vereine mit der Kunst dem Bacchus huldigend, Flora als verkörperter Frühling, Bacchus mit Bacchanten und Bacchantinnen, Neptun auf einem von Seerossen gezogenen Wagen, von Tritonen umgeben. Im Fries hat der Künstler nur Kindergestalten verwertet und zeigt solche von Früchten und reichem Speisegeschirr umgeben, jagend und fischend.

Gemäldepreise im 17. und 18. Jahrhundert. Von einer interessanten Entdeckung wird aus Holland berichtet. Man hat zwei alte handschriftliche Verzeichnisse von Gemälden berühmter holländischer Meister mit Preisangaben gefunden. Das eine ist der Katalog der Staatslotterie, die im Jahre 1649 im Haag gezogen wurde; das andere ist ein Verzeichnis von Gemälden, die ein Unbekannter um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu den beigesetzten Preisen gekauft hat. Bei der Lotterie im Jahre 1649 wird Teniers' „Alchimist" auf 25 Fl., eine Bauerngruppe von demselben Meister auf die gleiche Summe taxirt; Cuyp, „Eine große Schlacht", auf 52 Fl., fünf andere Cuypsche Gemälde auf 45 bis 52 Fl., ein Jan van Goyen auf 25 Fl. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden folgende Preise bezahlt: ein Seestück von van de Velde 400 Fl., eine Schlacht von Wouverman 44 Fl., „Eine Dame vor dem Spiegel" von Gabriel Metzu, (Größe: 8 Zoll zu 7½ Zoll) 105 Fl., eine Bauerngruppe von Adr. van Ostade, 70 Fl., „Bauern im Hause" von Teniers, 70 Fl.

Vom Kunstmarkt.

⊙ **Drei alte Bilder aus dem Nachlasse des Fürstbischofs von Würzburg und Bamberg** Karl Freiherrn von Fechenbach sind am 19. September in Lepke's Kunstauktionshause in Berlin versteigert worden. Das erste, das Brustbild eines im Anfang der Fünfziger stehenden Mannes mit aufgekrempter Mütze, welche die ungewöhnlich hohe Stirn frei läßt, zeigt die Jahreszahl 1509 und das Monogramm Dürers. Die Echtheit dieses „Dürer" wollen wir dahingestellt sein lassen; nur so viel sei bemerkt, daß der Dargestellte nicht, wie der Katalog vermutete, Willibald Pirkheimer sein kann, da Pirkheimer 1509 erst 38 Jahre alt war. Dieser „Dürer" wurde mit 9300 Mk. verkauft. Zur Charakteristik des zweiten Bildes, eines vor seiner Grotte betenden Eremiten von Franz van Mieris, genüge die Bemerkung, daß die Künstlerinschrift „F. v. Mieris fec. A° 1713" lautet, was den Katalog nicht hinderte, dieses Bild auf den Namen des älteren Franz van Mieris (1635—1681) zu taufen. Es wurde mit 4100 Mk. bezahlt. Das dritte Bild, ein Greis in seiner Studirstube von „Paul Rembrandt" (das „Paul" ist aus den Katalogen der Kunsthändler unausrottbar) erzielte einen Preis von 8200 Mk.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums. No. 204.
Aus einem Nürnberger Reisebriefe. — Die keramische Abteilung im k. k. österr. Museum, von J. Folnesics.

The Academy. No. 541 u. 542.
Pontormo's picture from Hamilton palace in the National Gallery, von J. P. Richter. — Ghiberti and Donatello, with other early italian sculptors, by L. Scott, von J. H. Middleton. — The Boolak Museum, von A. B. Edwards.

L'Art. No. 403 u. 404.
Les menus-plaisirs du roi et leurs artistes, von H. de Chennevières. — Salon de 1882, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le livre de Fortune, von L. Lalanne. (Mit Abbild.) — Les origines de la porcelaine en Europe, von Davillier. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. No. 8.
Die industrielle Kunst und das Sportwesen, von W. Boeheim. — Moderne Entwürfe: Sophatisch; Gaslüster; Thüre mit schmiedeeisernen Beschlägen; Oberlichtgitter; Schränckchen mit Uhr; Bibliotheksschrank.

The Art Journal. Nr. 21.
An eastanglian decoi, von G. C. Davies. (Mit Abbild.) — J. Linnell, von F. G. Stephens. — The Corona radiata and the crown of Thorns, von M. Stokes. (Mit Abbild). — The Salon, from the french critics point of view, von W. Champier. (Mit Abbild.) — The Hamilton collection, von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — Albrecht Dürer, von L. G. Robinson. (Mit Abbild.) — Examples of artistic metal work. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 17.
Lettres sur le Salon d'Anvers, von Ed. Isart.

Deutsche Bauzeitung. No. 72—76.
Zur Restaurirung der Baudenkmäler in Italien, von F. O. L. Schulze. — Die neue Petrikirche in Leipzig. — Über alte und neue Glasmalerei im Bauwesen. — Die bayerische Landesausstellung in Nürnberg.

Hirths Formenschatz. No. 9.
Stickerei; Titelbordüre von H. Holbein; Grotesken von A. du Cerceaux; Wandschranck; Trinkbecher; Juwelengehänge, Entwürfe von G. van Ryssen; Zeichnungen zu Silbergefässen; Perseusbrunnen in München, Kindergruppe, radirt von J. Witt; Ornamente von G. M. Oppenort; Schlussvignetten von B. Picart; friesartige Kompositionen von H. le Roy; Grotesken von J. E. Nilson.

Berichtigung.

In dem „Liebeszauber" überschriebenen Artikel der letzten Nummer der Zeitschrift sind auf S. 382, Z. 4. v. u. hinter den Worten „der flandrischen Malerei" die Worte „jener Zeit" ausgefallen.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.



Flora Farneſe in Neapel.

Mythologie der Griechen und Römer

unter ſteter Hinweiſung auf die künſtleriſche Darſtellung der Gottheiten als Leitfaden für den Schul- und Selbſtunterricht bearbeitet von

Dr. Otto Seemann.

Zweite verbeſſerte und vermehrte Auflage.
Mit 79 *Illuſtrationen,* 17 *Bog.* 8. *br.* 2 *M.* 70 *Pf.*; *geb.* 3 *M.* 60 *Pf.*

Das „Pädagogiſche Literaturblatt“ empfiehlt dies Handbuch mit folgenden Worten:

Dieſes aus dem rühmlichſt bekannten Verlage der kunſthiſtoriſchen Bilderbogen, der Lützowſchen Zeitſchrift für bildende Kunſt und einer gröſseren Anzahl bedeutender kunſtgeſchichtlicher Werke hervorgegangene Buch iſt eines der beſten, **wo nicht das beſte Hilfsmittel** für die Einführung in das Studium der antiken Mythologie, welches jetzt in Deutſchland vorhanden iſt. Der Text bietet in geſchmackvoller Kürze einen vollkommen ausreichenden Ueberblick über die geſammten Götter- und Heroenſagen mit den nöthigen Andeutungen für die wiſſenſchaftliche Auffaſſung derſelben. Auſserdem iſt jedem Abſchnitte eine recht eingehende, alles Weſentliche umfaſſende Beſprechung der in Betracht kommenden antiken Kunſtwerke angeſchloſſen. Die Abbildungen bieten in der vorliegenden zweiten Auflage nur antike Darſtellungen dar, und es haben dabei die durch die neueren Ausgrabungen in Olympia und Pergamus zu Tage geförderten Kunſtwerke gebührende Berückſichtigung gefunden. Die Anforderungen der Decenz ſind überall ſtrenge gewahrt, ſo daſs das Buch auch in Töchterſchulen ohne jedes Bedenken gebraucht werden kann. Vielleicht hätte das Buch dadurch noch an Brauchbarkeit gewonnen, wenn — vielleicht nur durch die entſprechenden Citate — auch die poetiſchen Darſtellungen der Sagen, namentlich ſoweit ſie dem Kreiſe der Schullektüre angehören, näher berückſichtigt worden wären. Jedenfalls verdient es die wärmſte Empfehlung. Die Ausſtattung iſt vorzüglich.

In der in London erſcheinenden „Academy“ (Juli 1881) wird unter Anderem geſagt:

Dr. Otto Seemann's excellent school manual — the Mythology of the Greeks and Romans, abridged from his larger work, the „Götter und Heroen der Griechen“ — has now reached a ſecond edition, and the writer has utilized the opportunity thus afforded him by bringing the work up to the level of the knowledge of the present day. It includes reference to all the recent discoveries in Greece and Asia Minor, especially to the sculptures from Pergamos now in the Berlin Museum etc.

Am 1. Octbr. beginnt der II. Jahrg. von

Deutsches Kunstblatt.

Organ d. deutsch. Kunstgenossenschaft.
Redigirt von **Th. Seemann.**
Jährlich 24 Nummern.
Abonnementspreis jährlich 8 Mark.

Die freundliche Theilnahme, welche das Kunstblatt seit seinem Erscheinen unter den Künstlern und in den verschiedenen Kreisen der Kunstfreunde gefunden hat, veranlasst uns, ihm eine durch den Inhalt wesentlich erweiterte Form zu geben und dasselbe im Interesse der von uns vertretenen Sache vom October d. J. ab, bei reicherer äusserer Ausstattung u. Vergrösserung des Formats, monatlich statt wie bisher ein Mal, **zwei Mal** erscheinen zu lassen und den Abonnementspreis um 2 Mk. zu erhöhen. (1)

Dresden, den 20. Septbr. 1882.
Gilbers'sche Kgl. Hof-Verlagsbuchh.
(Bleyl & Kaemmerer).

Nachdem das Werk:

„Museo del Prado in Madrid“

im Kohleverfahren reproduzirt von Ad. Braun & Co., mit der soeben ausgegebenen 8. Lieferung **vollständig geworden,** empfehle ich dasselbe aufs neue der Beachtung aller Kunstfreunde und bemerke, dass ich, als Vertreter der Verlagshandlung Braun & Co., mit **Musterblättern u. Musterbüchern** dieser, wie aller andern bereits erschienenen Collectionen ausgerüstet, **dieselben jederzeit zur Durchsicht zusende.** Ich erbitte mir die betr. Wünsche direkt, um denselben möglichst sogleich zu entsprechen. (3)

Leipzig, Querstrasse 2, I.

Die Kunsthandlung **Hugo Grosser,**
Vertreter von
Ad. Braun & Co. in Dornach.

Für Kunſtfreunde.

Der neue Katalog der **Photographiſchen Geſellſchaft, Berlin** (enthaltend moderne und klaſſiſche Bilder, Pracht- und Galeriewerke ꝛc.), mit 4 Photographien nach **Kieſel, Murillo, Grützner, Franz Hals,** iſt erſchienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographiſchen Geſellſchaft gegen Einſendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (1)

Ein Exemplar von A. Mencke's Sammlung: **„Deutsche Fürstenhäuser“** (356 Photographien in Fol., fürstliche Lustschlösser, Palais und Burgen aus dem 15.—19. Jahrh. darstellend), sowie ein **Oelgemälde** von H. J. Scholten: „La promenade contrariée“, ca. 23 : 18, auf Holz, sind zu verkaufen. — Anfragen befördert die Exped. d. Bl. unter **W. O. R.** (2)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.
Krieger, E. C.,
Reiſe eines Kunſtfreundes durch Italien.
1877. 8. br. 4 M., geb. 5 M. 50 Pf.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



17. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

12. October

Nr. 45. (Schluß.)

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1882.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Juli jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Dieser Nummer liegt das Inhaltsverzeichnis des 17. Jahrgangs bei. Mit der nächsten Nummer beginnt der 18. Jahrgang.

Unsere protestantischen Kirchen.

Notschrei eines Kunstfreundes.

Weshalb sind die protestantischen Kirchen alle sieben Tage der Woche mit Ausnahme einiger Stunden am Sonntage geschlossen und somit nur dem zugänglich, welcher den oft versteckt und abseits wohnenden, vielfach mürrischen und stets trinkgeldbegierigen Küster zu finden weiß? — Auf diese naheliegende Frage habe ich bis jetzt noch keine befriedigende Antwort erhalten, so oft ich sie auch an Geistliche, Kirchenvorstände u. dergl. gestellt habe. Die katholischen Kirchen aller Länder sind jeden Tag mehrere Stunden geöffnet; ein irgendwie erheblicher Übelstand hat sich daraus noch nicht ergeben: warum sollte diese schöne Sitte sich nicht auch unter der protestantischen Bevölkerung wieder einführen lassen? Wir können die religiösen Gründe für unsern Wunsch hier unerörtert lassen, obwohl wir annehmen, daß auch unter den Protestanten manch frommes Gemüt sich einmal an Werkeltagen nach einem ruhigen Moment in der stillen Kirche sehnt, um sich aus dem Getümmel der Welt zu retten. Aber ein Teil unserer Kirchen sind nicht nur gottesdienstliche Gebäude, sondern auch architektonische **Kunstwerke**, ja vielfach **Kunstsammlungen**, und den Kirchenvorständen wird damit die Pflicht auferlegt, nicht nur für die Erhaltung, sondern auch für die Zugänglichmachung dieser Kunstwerke nach Kräften zu sorgen. Das Nächstliegende wäre ja gewiß, die Kirchen einfach auch außerhalb der Gottesdienste zu öffnen. So lange indessen dieser Wunsch nicht befriedigt wird, sollte wenigstens ein Kirchendiener, dessen Wohnung an der Kirchenthüre zu erfahren sein müßte, angewiesen werden, Kunstforscher und Kunstfreunde gegen billiges Entgelt umherzuführen und eventuell zu belehren. Jedem Reisenden ist es bekannt, daß diesen sicherlich bescheidenen Anforderungen an vielen Orten nicht genügt wird und daß sich in dieser Hinsicht die Verwaltung vieler protestantischen Kirchen unvorteilhaft vor der der meisten katholischen auszeichnet. Die katholischen Kirchendiener haben sich zumeist einen pietätvollen Sinn für das ihrer Bewachung übergebene Gebäude erhalten; so ist es z. B. eine wirkliche Freude, sich in dem schönen Mainzer Dom von dem dort angestellten Kustos umherführen und über die zahllosen Schätze des kostbaren Bauwerkes unterrichten zu lassen. Den diametralen Gegensatz zu dieser wohlthuenden Pietät liefert die Gleichgültigkeit der protestantischen Küstersfrau, welche uns nach längerem Suchen, Fragen und Warten, die Kirche der alten Cisterzienser-Abtei Pforta öffnete: ihre historischen Kenntnisse beschränkten sich auf die Thatsache: „Diese Kirche ist früher einmal katholisch gewesen" (!!). Wir sind allerdings auch unfreundlichen katholischen Küstern begegnet (z. B. in St. Gereon in Köln) und pietätsvollen, unterrichteten protestantischen Kustoden (z. B. im Halberstädter Dom).

Jene beiden oben gewählten Beispiele sollten nur die Gegensätze markiren und andeuten, daß die Über-

nahme der Verwaltung eines geschichtlich wertvollen vaterländischen Kunstwerkes unseres Erachtens auch die Verpflichtung in sich birgt, dem kunstsinnigen Publikum das Verständnis des Werkes und den Zutritt zu ihm zu erleichtern. Es scheint nicht zu viel verlangt, der Kirchendiener müsse über die Geschichte des betreffenden Bauwerkes im allgemeinen und über die Bedeutung der einzelnen in demselben erhaltenen Kunstwerke im besonderen einigermaßen orientirt werden, um den Fragenden Rede zu stehen und Auskunft geben zu können. In einer Anstalt wie Pforta sollte sich das doppelt leicht bewerkstelligen lassen. Freilich giebt die in der Nähe jenes Klosters befindliche „Klopstockquelle“ eine nicht ganz erfreuliche Vorstellung von dem ästhetischen Sinne, welcher die Verwaltung der Anstalt beseelte.

Die Pflege des historischen Sinnes, des Verständnisses für die vaterländische Kunst ist ein Teil unserer Volkserziehung, und die ehrwürdigen Zeugen von dem Fleiße und dem Kunstsinne unserer Väter haben unserem Volke noch manches zu sagen. Dazu aber ist es nötig, daß sie nicht nur erhalten, sondern auch zugänglich gemacht und dem allgemeinen Verständnis vermittelt werden. Vielleicht findet dieser Notschrei hier und da an zuständiger Stelle ein Echo und die erwünschte Beachtung, dann wäre sein Zweck erfüllt; speziell die Tageslitteratur könnte sich ein Verdienst erwerben, wenn sie die Frage weiter in die Hand nähme!

B. Förster.

Aus den Haager Archiven.

Von A. Bredius.

VIII.

Dirck van der Lisse.

Über diesen Meister teilte ich bereits mehreres in Nr. 25 des „Nederl. Kunstbode“ v. J. 1881 mit, und bewies dort, daß er, der Haager Bürgermeister, und nicht Jan van der Lijs, der Maler der dem Poelemburg so ähnlichen Bilder in Schwerin, Braunschweig, Kopenhagen, München ꝛc. ist. 1644 wird er in die St. Lucas Gilde aufgenommen. Von 1660 bis 1669 war er Bürgermeister im Haag, nachdem er vorher Stadtrat und Schöffe gewesen war. (Vergleiche das Mitgeteilte in obiger Nummer des „Kunstbode“ und im Archief III u. IV.)

In dem „Kunstbode“ teilte ich nur teilweise seinen Nachlaß mit. Vielleicht interessirt es manchen, hier sämtliche Bilder zu finden, die der Meister hinterließ. Als er am 31. Januar 1669 in der Großen Kirche zu Grabe getragen war, kamen die Schöffen Eeuwout Brandt und Adriaes Rosa, Freunde des Heimgegangenen, um das folgende Inventar in seinem Hause an der Westseite der Toorenstraet zu machen.

Im Vorhause:

Eine Karte vom Haag und eine vom Wege nach Scheveningen. Eine Landkarte.

Dann im Salon:

Eine silberne Toilettendose. Eine silberne Bürste. Einen silbernen Suppenlöffel. Einen silbernen Becher ꝛc. ꝛc. Eine Anzahl kostbarer Sachen zeigen uns, daß wir im Hause eines vornehmen Mannes sind.

Gemälde im kleinen Salon:

Eine Kopie nach Jordaens, worauf steht: Elck Kent sijn selven. Zwei Stücklein von einem Schüler des Poelemburch. Ein Stück, worin Maria Magdalena. Zwei Porträts vor dem Kamin, von Herrn van der Lisse und seiner Frau. Das Kloster oder Schloß zu Egmont, gemalt von Elants. (Elants war ein Haager Architekt des 17. Jahrhunderts.) Ein Mannsporträt von Bloemaert. Ein großes Bild, „Hiob auf dem Misthaufen“. Ein Adonis von ..... (unleserlich). Zwei stehende Frauen von Abraham van der Lisse. (Vielleicht ein Sohn des Malers; wohl nur Dilettant.) Eine Historie von Calisto, gemalt nach dem Original des Herrn D. van der Lisse. Ein Leopard. Eine Kopie, Ruine, nach Poelemburch. Ein Porträt aus der Familie. Eine Landschaft mit Figuren, Kopie nach Poelemburch. Ein Apollo, lebensgroß. Ein Porträt von Ritter M. van der Houven. Eine Reise nach Emmaus: Kopie nach Poelemburch. Dito, Kopie, nackte Figuren. Eine Madonna. Eine Waldansicht und eine Landschaft, Kopien. Über dem Spiegel ein Stück von Wouwermann. Ein Wasser mit Schifflein. Eine kleine gaffende „Ironie“, italienisch. Das Urteil des Paris. Ein Stück von van Goyen. Ein großes Bild vom Verstorbenen. Ein Josef mit Potifars Frau. Ein Stück mit Göttern und Göttinnen. Eine Landschaft mit Figuren, vom Verstorbenen. Josef im Gefängnis, ein kleines Stück. Die Stadt Dordrecht von van Goyen. Ein großes Bild von Jordaens, ein Pan. (Vielleicht das Bild im Amsterdamer Museum?) Ein toter Vogel. Ein Mannsporträt gemalt von Lukas van Leyden. Ein Weibsbild, gemalt von Lukas van Leyden. Ein Mannsporträt, ein Paulus. Eine Versuchung von St. Antonius. Ein kleines Porträt von Abraham van der Lisse. Ein Stück mit grünen Kräutern. Ein großes Stück mit einem Wasserfall, vom Verstorbenen gemalt. Ein Hahnengefecht von Jan Boelis (??). Das Feuer von Sodoma und Gomorrha. Eine Landschaft mit Maria, von Abraham van der Lisse. Ein großes Stück vom Verstorbenen, nämlich ein Gefecht. Ein Wasserfall vom Verstorbenen. Eine Landschaft von Knipbergen. Eine Wasser mit Schiffen, wahrscheinlich von Broom. Ein Nachtstück mit Figuren.

Drei Bauern von Cooningh. (Wohl Philipp

de Koninck, von dem das Schweriner Museum ein Stück mit drei rauchenden Bauern hat. Es könnte am Ende dasselbe Bild sein, da noch ein Stück aus seinem Nachlaß nach Schwerin gekommen ist.)

Eine schlafende Diana von Couwenberch (Houbraken scheint, Bd. I, sehr gut über den Meister Christiaen Couwenberch unterrichtet zu sein. Er lebte kurz im Haag[1]) und zog dann nach Köln. In einem Register der „Restanten van den 200. penning" lesen wir: „Corstiaen Couwenburch, schilder, rest 1646, 1652 en 1653, het jaer tot 10 Ŀ compt. Ŀ 30" —. —. Etc. Am Rande: Ist nach Köln abgereist. Man soll nachfragen, ob er auch wieder zurück kommt.)

Ein Meer mit Felsen. Eine Landschaft mit Kühen vom Verstorbenen. (Verschiedene Porträts des Verstorbenen, Bilder ohne Namen des Malers ꝛc. überschlage ich.)

Um den Kamin herum zwölf kleine Rundbilder (Rondtiens) von Porcellis von der Größe eines „Riex daelders". (Also einer größeren Silbermünze.)

Eine Landschaft über dem Kamin, worin der Verstorbene mit Frau und Kindern. Ein großes Stück vom Verstorbenen mit Wasserfällen. Ein kleines Fruchtstück von Balthasar van der Ast. Ein Blumentopf von demselben. Eine Calisto; eine schlafende Frau; eine Susanna. Eine Grotte und Landschaft, Kopie von dem Verstorbenen.

Ein altes Kirchenbild, an beiden Seiten bemalt. Noch eine Unmasse Bilder. Endlich:

„Boven op de Schildercamer:"

Ein Stück mit Kühen. Drei alte Malerpaletten. Eine Zeichnung mit Schiffen. Eine unvollendete Landschaft des Verstorbenen. Porträt vom Kardinal-Infanten. Kopien nach Rubbens von Satirs ꝛc.

„Boven op de voorcamer:"

Ein Stück von Poelemburch mit Kühen. Eine Landschaft vom Verstorbenen mit kleinen Figuren. Ein großes Stück mit grünen Kräutern. Loth mit seinen Töchtern, von Dirck van der Lisse. (Dieses vortreffliche Bild, welches 1657—1662 auf der „Confreriecamer" der Haager „Schildersconfrerie" hing, befindet sich jetzt in der Schweriner Galerie.)

Eine Kopie nach Poelemburch mit Figuren. Ein Nonnenporträt von Poelemburch. Eine liegende Frauenfigur. Eine Landschaft von van der Lisse mit Figuren. Ein Wasserfall mit Figuren, Kopie von van der Lisse. Eine kleine Landschaft mit Figuren vom Verstorbenen. Eine Landschaft von Poelemburch mit Figuren. Eine Landschaft von van der Lisse mit Figuren und Wasserfällen. (Mehrere dergleichen.)

1) Er trat 1647 in die Haager St. Lucas Gilde. (Archief voor Nederl. Kunstgeschiedenis, Bd. III).

Ein kleiner Satyr von Poelemburch. Ein Buch in Pergament in quarto, worin Notizen über eine Landschaft mit Felsen vom Verstorbenen, welches in dem Saal der Malerkonfrerie hängt ꝛc.

Register von den Gemälden, vom Verstorbenen gemalt und verkauft.

Große Bücher mit Handzeichnungen, Kupferstichen, Skizzen, Festungsabrissen, ꝛc.

Kunstlitteratur.

x. **Von Adolf Rosenbergs Geschichte der modernen Kunst** (Leipzig, Grunow) ist kürzlich die zweite Lieferung ausgegeben. Dieselbe führt die Darstellung der Entwickelung der französischen Malerei in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zu Ende und beginnt den zweiten Abschnitt, der bis auf die Gegenwart reichen soll, mit der Schilderung der Kunstzustände unter dem zweiten Kaiserreich. Die folgenden Seiten sind der Charakteristik Couture's, Cogniets, Puvis' de Chavannes und Meissonier's gewidmet.

y. **Nyere dansk Malerkunst.** In biographischer Form erscheint in Kopenhagen bei J. E. Stockholm eine Geschichte der neueren Malerei in Dänemark, deren Herausgeber, Sigurd Müller, den Lesern d. Bl. bereits durch verschiedene Beiträge bekannt ist. Das Werk wird in 18 bis 20 Lieferungen ausgegeben, hat ein stattliches Quartformat und ist mit zahlreichen gut ausgeführten Holzschnitten ausgestattet, so daß es auch für diejenigen, welche der dänischen Sprache nicht mächtig sind, eine willkommene Gelegenheit bietet, sich über die Kunstthätigkeit der stammverwandten Nation zu unterrichten. Druck und Papier lassen nichts zu wünschen übrig.

x. **Deutsche Renaissance in Österreich.** Das unter dem Titel „Deutsche Renaissance" erscheinende Sammelwerk (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Redaktion von Prof. A. Scheffers daselbst) hat sich bisher auf die zum deutschen Reiche gehörigen Ländergebiete beschränkt und außerdem nur noch einige Schweizerstädte, wie Basel, Zürich und Luzern, berücksichtigt. Um ein vollständiges Bild von der Entwickelung der deutschen Renaissance zu gewinnen, müssen auch die deutschen Landesteile Österreichs herbeigezogen werden, insbesondere Steiermark, Tirol und Böhmen. Zu dem Zwecke hat nun Prof. Ortwein in Graz eine Publikation begonnen, die in gleichem Verlage und in gleicher Ausstattung zur Ausgabe gelangen soll. Das bereits erschienene erste Heft bringt aus dem, dem Fürsten Liechtenstein gehörigen Schlosse Hollenegg in Steiermark in trefflichen Aufnahmen und musterhafter Zeichnung eine prachtvolle Thüreinrahmung, zwei Kachelöfen, eine Stuckdecke, dazu verschiedene Detailblätter und zwei äußere Ansichten des Gebäudes selbst. Das ganze Werk wird nach der Ankündigung des Verlegers 20 bis 22 Hefte zu je zehn Tafeln umfassen.

Todesfälle.

Der Landschaftsmaler **Adolf Lier** ist am 30. September in Brixen gestorben.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Im Palazzo del Magnifico zu Siena** sind unlängst von Prof. Franchi Deckenmalereien, die von Pinturicchio herrühren, entdeckt worden. Man wußte aus gleichzeitigen Nachrichten, daß an der malerischen Ausschmückung jenes Palastes, den Pandolfo Petrucci, nachdem er sich von niedriger Herkunft zum Haupt der Republik Siena emporgeschwungen hatte, 1505—1508 nach den Plänen des Architekten und Bildhauers Giacomo Cozzarelli erbauen ließ, Signorelli, Pinturicchio und Girolamo Genga beteiligt gewesen waren. Als Reste der Dekoration eines Prachtsaals waren zwei Fresken Signorelli's (Der Triumph der Keuschheit und Koriolan vor Rom) und eine von Pinturicchio (Penelope am Webstuhl) in die Nationalgalerie zu London, zwei Komposi-

tionen — höchstwahrscheinlich von Genga — (Die Flucht des Äneas und der Loskauf von Gefangenen) in die Akademie zu Siena gelangt, während zwei andere Fresken Signorelli's (Die „Verleumdung" des Apelles und die Schule des Pan), die fast ganz zerstört waren, übertüncht wurden und eine allegorische Komposition Pinturicchio's seit ihrem Verkauf ins Ausland im Jahre 1844 verschollen ist. Jener Prachtsaal selbst war im Laufe der Zeit infolge der herabgeminderten Ansprüche der Besitzer an Weiträumigkeit und Pracht ihrer Wohnräume durch eine Zwischenwand in zwei Hälften, und die eine dieser Hälften überdies noch in kleinere Gemächer geteilt worden, für welch letztere man nun, nachdem die ursprüngliche Deckenhöhe den übrigen Dimensionen nicht entsprach, eine hölzerne Decke etwa in halber Höhe des Raumes einfügte. Unter dem Schutze dieser hat sich nun die ursprüngliche Deckenmalerei erhalten, während sie leider an jener ungeteilten Hälfte des Saales durch Übertünchen verloren ging. Daß es übrigens bei diesen Adaptirungen auch von seiten der dabei beschäftigten Werkleute nicht an der üblichen Rücksichtslosigkeit gefehlt hat, zeigt der vielfach gewaltsam beschädigte und zerkratzte Zustand der Malereien und Stuckornamente der nicht übertünchten Hälfte. — Die ganze Decke bildete ein quadratisches Klostergewölbe mit mittlerem Spiegel und Stichkappen rundherum, die auf Pilaster aufsetzten, durch welche die Wandfläche in die einzelnen Kompartimente geteilt war, die die obenerwähnten Fresken aufnahmen. Was noch von dem dekorativen Schmuck der Decke übrig ist, läßt keinen Zweifel an Pinturicchio's Urheberschaft. Da derselbe von 1502—1509 mit seinen Gehülfen an den Fresken der Libreria im Dom beschäftigt und der Bau des Pal. Petrucci im letzteren Jahre soweit fertiggestellt war, daß mit dessen malerischer Ausschmückung begonnen werden konnte, so muß unsere Decke nach jener der Libreria angesetzt werden, deren Vorbild sie übrigens sowohl in der Gesamtanordnung als im dekorativen Detail verrät. Im mittleren Spiegel sind es von breiten Arabeskenfriesen umrahmte quadratische, runde und eliptische Felder, welche figürliche Kompositionen mythologischen (Helle von dem Widder übers Meer getragen, Herakles und Omphale, die Erziehung Pans) und allegorischen Gegenstandes (Triumphe der Tugenden) enthalten; in den Gewölbskappen sind in länglichen, von reichstem Rankenwerk umschlungenen Rahmen Einzelgestalten der Musen und Tugenden dargestellt, während an den dreieckigen Gewölbsfeldern zwischen den Kappen Spruchtafeln, von Kandelabern getragen und von Bändern und Festons umschlungen, die Devisen des Hausherrn verewigen (Avarus nulli bonus sibi pessimus; Obligas bonos dignis dando; Bonis nocet qui malis parcit). Das Mittelfeld zeigt von reichem Fruchtkranz umschlossen das Wappen Pandolfo's. Die Anordnung ist in der Weise durchgeführt, daß die Konturen der einzelnen Gewölbfelder und der Friese des Mittelspiegels sowie die Rahmen der figürlichen Kompositionen durch Stuckgliederungen markirt sind, welche noch Spuren von Vergoldung tragen, während die Flächen dazwischen aufs reichste mit jenem Arabeskenschmuck vegetativen und figürlichen Charakters bemalt sind, worin sich Pinturicchio in der Libreria, im Chor von S. Maria del popolo zu Rom und im Appartamento Borgia des Vatikans als Meister bewährt hatte. Auch der Charakter des Figürlichen sowie die malerische Behandlung weist unzweifelhaft auf Pinturicchio und seine Schule. — Bekanntlich sind von der übrigen Ausstattung des Palazzo del Magnifico in der Akademie zu Siena noch acht geschnitzte Pilaster (wohl gerade die aus unserem Prachtsaal) erhalten, ein Werk Antonio Barile's, des Vaters Giovanni's, dem wir die Thüren der vatikanischen Stanzen verdanken, — sowie am Äußern ein paar prächtige Fackelhalter vom Architekten des Baues selbst.

C. v. F. In Pompeji ist kürzlich ein antikes Wandgemälde aufgedeckt und seither in das Museo nazionale zu Neapel überführt worden, das vermöge seines Gegenstandes geeignet ist die Aufmerksamkeit der Forscher und Kunstfreunde zu fesseln. Es ist eine Darstellung des Urteils Salomonis, die erste aus dem reichen Bilderschatze der verschütteten Städte Kampaniens, die einen Gegenstand der heiligen Geschichte behandelt und bisher überhaupt das einzige antike Gemälde — denn das Sgrafitto des Museo Kircheriano mit dem Spottbild des Gekreuzigten kann nicht als solches gelten — das sich auf die jüdische oder christliche Religion bezieht. Die Times giebt folgende Beschreibung davon: das Bild ist 5½ Fuß lang, 19 Zoll hoch und ringsum von einem etwa zollbreiten, gemalten schwarzen Rahmen eingefaßt. Den Ort der Handlung bildet eine Terrasse vor einem Hause, die von Schlinggewächsen umrankt und einem weißen Zelttuch beschattet ist. König Salomo sitzt unter einem Thronhimmel mit dem Szepter in der Hand in weißem Gewande da, zu seiner Rechten und Linken je ein Rat und hinter ihnen sechs Krieger in Waffen. Der König lehnt sich über die Brüstung des Throns vor, um die Klage eines Weibes in grünem Gewande, das mit aufgelöstem Haar und die Hände ringend zu seinen Füßen knieet, zu vernehmen. In der Mitte des Hofes steht ein dreibeiniger Tisch, einem Metzgersblock ähnlich, und darauf liegt ein Kind, das trotz seiner Anstrengungen sich loszumachen von einem Weibe mit einem Turban auf dem Kopf, in liegender Stellung niedergehalten wird. Ein geharnischter und behelmter Krieger faßt die Beine des Kindes, im Begriff es mit seinem Schwerte entzwei zu hauen. Eine Gruppe von Zuschauern nimmt den übrigen Raum des Bildes ein, das im ganzen 19 Figuren enthält. Die Zeichnung ist mager, das Kolorit außergewöhnlich kräftig, die Erhaltung vortrefflich. In der Ausführung zeigt es nur die mittlere Durchschnittsgüte pompejianischer Wandmalereien, aber die Komposition ist geistvoll und frei. Die Gestalten sind im Verhältnis zu den übergroßen Köpfen zwerghaft gebildet, was zu der Vermutung Anlaß gegeben hat, das Bild sei eine Karikatur gegen die Juden und ihre Religion. Andererseits stellte man dafür die Erklärung auf, dem Künstler sei es um den Ausdruck in den Köpfen seiner Figuren zu thun gewesen und er hätte jene deshalb so groß gebildet, um seinen Zweck möglichst vollkommen erreichen zu können. Die letztere Ansicht hat größere Wahrscheinlichkeit für sich, weil sonst kein Moment Anlaß giebt, eine Absicht der Verspottung von seiten des Malers vorauszusetzen, im Gegenteil, die seelischen Affekte der Beteiligten in treffendster Weise dargestellt sind. Man braucht nur die Angst der knieenden wahren Mutter, die gespannte Aufmerksamkeit des Königs, den Triumph der falschen Mutter, die den Augenblick der Urteilsvollstreckung mit gierigen Augen herbeisehnt, sich in unserem Bilde zu vergegenwärtigen, und wird nicht zögern, die Erklärung als die richtigere gelten zu lassen, welche eine absichtliche Karikirung ausschließt.

Konkurrenzen.

Bei der Konkurrenz für den Bau des Rathauses in Wiesbaden hat die Jury folgende Preise zuerkannt: erster Preis (Mk. 6000) F. Ewerbeck, Professor an der technischen Hochschule in Aachen in Verbindung mit Alb. Neumeister, Architekt in Wiesbaden, zweiter Preis (Mk. 3000) G. Heine und E. Bühring in Hannover, dritter Preis (Mk. 1000) Joh. Vollmer in Berlin.

Personalnachrichten.

Rgt. **Dem Radirer Wilhelm Krauskopf** in München hat der König die Ludwigsmedaille für Wissenschaft und Kunst verliehen.

Rgt. **Die von der Münchener Akademie** vorgenommene Wahl der Maler Fr. Aug. Kaulbach und Ludwig Hartmann in München, des Bildhauers Schoenewerk in Paris, des Landschaftsmalers und Professors Schoenleber in Stuttgart und des Kupferstechers Mandel in Berlin zu Ehrenmitgliedern der genannten Akademie ist vom Könige von Bayern bestätigt worden.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Sn. **Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe** veröffentlicht soeben einen Bericht über die Entwickelung der Anstalt seit ihrer Eröffnung am 25. September 1877 bis zum gleichen Termin des Jahres 1882. Das Museum wurde 1869 als Privatunternehmen begründet und im Jahre 1877 in eine Staaatsanstalt umgewandelt. Unter der umsichtigen Leitung ihres Direktors Dr. Justus Brinkmann hat sich dasselbe, wie der Bericht erkennen läßt und der Augenschein jeden Besucher der schönen Räume, die es einnimmt, überzeugt, zu einer Musteranstalt entwickelt. Mit verhältnis-

mäßig wenig Mitteln — im ganzen wurden seither 165 000 Mk. auf Einkäufe verwendet — ist eine Sammlung alter Kunstarbeiten zusammengebracht, die in bezug auf Mannigfaltigkeit und Qualität wenig zu wünschen übrig läßt. Moderne Erzeugnisse wurden mit Recht nur ausnahmsweise angekauft. Der Besuch des Museums ist ein von Jahr zu Jahr wachsender; für Unterrichtszwecke werden die Sammlungen in ausgiebiger Weise von der „allgemeinen Gewerbeschule" verwertet, außerdem dienen sie zur Erläuterung von öffentlichen Vorträgen, welche von dem Direktor der Anstalt in den Sonntagsvormittagsstunden während des Wintersemesters abgehalten werden. Diese Vorträge haben sich eines großen Beifalls zu erfreuen; nicht minder günstig erwies sich die Einrichtung von Vorträgen, welche Montags vor einem weiblichen Publikum abgehalten wurden und an denen zuletzt gegen 400 Zuhörerinnen teilnahmen. — Der Verwaltungsapparat erfordert jährlich ca. 20 000 Mk., von welchem Betrage 13 000 Mk. auf Gehälter (ein Direktor, ein Schreiber, ein Ober- und zwei Unteraufseher) fallen; für Ankäufe werden durchschnittlich jedes Jahr 15 000 Mk. verwendet, die bis zu einem Drittel etwa aus privaten Beiträgen herrühren. Aus den dem Berichte angehängten, einmal nach technischen und einmal nach geschichtlichen Gruppen geordneten Übersichten über die Ankäufe erhellt, daß die Gruppe der Möbel und Holzschnitzarbeiten die höchste Anforderung an die Kasse stellte (mit rund 30 000 Mk. im Laufe der letzten fünf Jahre), während die keramische Abteilung über 24 000 Mk. erforderte; in der historischen Gruppirung tritt das 18. Jahrhundert mit über 32 000 Mk. an die erste, das 16. Jahrhundert mit über 29 000 Mk. an die zweite Stelle, das klassische Altertum nahm dagegen nur ca. 4000, das Mittelalter ca. 6000, Persien und Indien über 3000 und China mit Japan 9000 Mk., das 17. Jahrhundert endlich ca. 17 000 Mk. in Anspruch. In einem Anhange sind die Marken schleswig-holsteinischer und dänischer Fayence-Fabriken veröffentlicht.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Ein Cyklus von Gemälden aus der Odyssee**, welche die Professoren Heydeck, Max Schmidt und Maler Emil Neide, sämtlich Lehrer an der königl. Kunstakademie in Königsberg, im Auftrage des Staates für die Aula des Gymnasiums in Insterburg in Wachsfarben auf Leinewand ausgeführt haben, ist in Berlin zur Ausstellung gelangt, und zwar sind die Gemälde im Uhrsaale der Kunstakademie in derjenigen Anordnung placirt worden, welche sie an ihrem Bestimmungsorte einnehmen werden, so daß man sich also eine Vorstellung von dem Gesamteindrucke der Dekoration machen kann. Da muß denn zunächst konstatirt werden, daß es der koloristischen Stimmung an Einheitlichkeit gebricht, die schwerlich noch nachträglich wird erreicht werden können. Während Heydeck und Neide stark in die Farbe gegangen sind, hat sich Max Schmidt eine kühle Reserve auferlegt. Er hat die matte Wachsmalerei bevorzugt, die für dekorative Malereien wohl geeignet ist. Dann hätten ihm aber die beiden anderen Künstler auf diesem Wege folgen müssen, was für sie vielleicht nicht unvorteilhaft gewesen wäre, da ihre Bilder nicht gleichmäßig gut gelungen sind. Am besten wäre es freilich gewesen, wenn die Kompositionen in Wachsfarben direkt auf der Wand ausgeführt worden wären, wie es nun einmal der monumentale oder dekorative Stil gebieterisch verlangt. Aber es mag bequemer sein, derartige Malereien in der Stille und Bequemlichkeit des Ateliers auszuführen, und nur wenige Maler — Wislicenus und Janssen seien hier als rühmliche Beispiele genannt — besitzen die Opferfreudigkeit, sich Monate lang in dem einförmigen Leben einer kleinen Provinzialstadt zu gefallen. — Die Gemälde bedecken die Wände der Aula, welche durch vier Thüren geteilt sind. Dadurch ist das Format der Bilder bestimmt. Es sind sieben große Kompositionen, vier kleinere Thürbilder und, unter den ersteren sich hinziehend, sieben kleine Friesbilder, welche nach Art der griechischen Vasenbilder von Heydeck und Neide in roten Figuren auf schwarzem Grunde ausgeführt sind und sich durch Lebendigkeit und Rhythmus der Komposition auszeichnen. Max Schmidt hat, dem Zuge seiner Begabung folgend, vier heroische Landschaften, welche die Insel der Phäaken (Odysseus und Nausikaa), Ithaka (Odysseus und Eumäos), das Gestade der Cyklopen (Odysseus und Polyphem) und das Eiland der Kalypso (Odysseus rüstet die Heimfahrt) eigenartig charakterisiren, geschaffen. Auf dreien dieser Landschaften giebt das tiefblaue Meer den Grundakkord für die koloristische Stimmung an, während auf der vierten die Farbe des Meeres durch den Sonnenglanz gedämpft ist. Man kann diesen Landschaften kein besseres Lob nachsagen, als daß es ihrem Schöpfer gelungen ist, auch nach Preller noch etwas Selbständiges und durch individuelle Reize Fesselndes zustande zu bringen. Wenn nur die Staffage nicht so schwächlich-sentimental, sondern ebenso kräftig und gesund wie die Landschaft wäre! Heydeck hat die Tötung der Freier durch Odysseus, das Wiedererkennen des Odysseus durch Penelope und „Athene hält die Eos zurück, um die Nacht zu verlängern" (Thürbild) dargestellt. Der ersten Komposition ist dramatische Kraft der Schilderung und dem Kopfe des Odysseus wenigstens eine gewisse Originalität und Freiheit der Charakteristik, dem zweiten Energie, Schönheit und Harmonie der Farbe nachzurühmen. Aber über den Figuren ruht, besonders über denen des Thürbildes, ein kühler Hauch, welchen man gewöhnlich mit dem Epitheton „akademisch" belegt. Die ganze Auffassung der Antike erinnert an die Davidsche: alles glatt und sauber herausgeputzt, besonders die Waffen, Helme und Rüstungen, und in den Bewegungen ein Pathos, dem größere Freiheit und Natürlichkeit zu wünschen wäre. Neide hat die Begegnung des Odysseus mit Teiresias in der Unterwelt, den Schiffbruch des Odysseus mit dem zürnenden Poseidon im Hintergrunde (Thürbild), die Botschaft des Hermes an Kalypso und das Erwachen des Odysseus auf Ithaka (Thürbild) behandelt. Der zweiten Komposition ist der Vorzug vor den drei anderen zu geben. Hier hat das Pathos der Bewegungen keinen theatralischen Beigeschmack, und die Töne gehen harmonisch zusammen, ohne an Kraft zu verlieren. Auf der Scene mit Teiresias bildet das schwarze Gewand des Sehers eine keineswegs erfreuliche Dominante, gegen welche die übrigen Töne nicht aufkommen können. Die kritischen Einwände, die wir erhoben haben, ergeben sich natürlich nur unter dem höchsten Gesichtspunkte. Den pädagogischen Zweck, der mit den Bildern erstrebt wird, erfüllen sie in vollem Maße. Wenn in der heranwachsenden Jugend der Sinn für das Schöne und Erhabene frühzeitig geweckt werden soll, so wird man, wie es hier mit Recht geschehen ist, den Schwerpunkt auf den idealen Charakter der Darstellungen legen müssen. Den Augen der Jugend muß, was schon die Hellenen voll und richtig erkannt haben, alles grob Naturalistische fern gehalten werden. Wenn man diese Grundsätze in den Vordergrund stellt, kann man den Gemälden für die Insterburger Aula nur volle Anerkennung zollen. — Zugleich mit ihnen hat der Bildhauer Friedrich Reusch, welcher ebenfalls als Lehrer an der Königsberger Kunstakademie thätig ist, das Gipsmodell einer großen, aus zwei Figuren bestehenden Gruppe nach Berlin gesandt. Reusch hatte schon vor zwei Jahren durch die glückliche plastische Gestaltung einer modernen Idee auf der akademischen Kunstausstellung ein nicht geringes Talent für Originalität der Konzeption bekundet. Die Leser der „Zeitschrift" haben damals den Dampfdämon, welcher schnaubend aus einem geborstenen Dampfkessel in die Luft fährt, durch eine Abbildung kennen gelernt. Nicht so gewagt wie diese plastische Darstellung der Dampfkesselexplosion ist die neue Gruppe, welche einen alten Gedanken, die Tücke des Meeres, eine Art Charybdis versinnlicht. Ein finsteres, dämonisch blickendes Weib mit nacktem jugendlichen Körper, welcher in einen Fischschwanz endet, zieht mit gewaltsamer Umarmung einen Jüngling in die Tiefe. Die hoffnungslose Verzweiflung des Ertrinkenden, um dessen Beine sich der Fischschwanz des Meerweibes ringelt, ist mit großer Energie und Wahrheit zur Anschauung gebracht. Die Konzeption und die Gestaltung der Gruppe im großen und ganzen verdient volle Anerkennung, dagegen befriedigt die Durchbildung der nackten Körperformen im einzelnen nicht. Manches ist zu dekorativ, manches wieder zu ängstlich behandelt. Von der souveränen Meisterschaft in der Behandlung des Nackten, welche für die französische Schule charakteristisch ist, sind die meisten unserer deutschen Bildhauer leider noch weit entfernt.

*** **Die Sammlung der Gipsabgüsse im Museum zu Berlin** verdankt der italienischen Regierung eine wertvolle Bereicherung in dem Abguß einer jüngst in Tivoli gefundenen Dionysosstatue; es ist die antike Marmorkopie eines

Originals des 5. Jahrhunderts v. Chr., als Bild eines jugendlichen Dionysos aus dieser frühen Periode für die Geschichte der griechischen Göttergestalten ebenso so lehrreich, wie bei trefflicher Erhaltung durch ormenvollendung hervorragend und zum künstlerischen Studium einladend. Ein anderes erfreuliches Geschenk fiel den Antikenabteilungen des königl. Museums durch die Güte des Prof. Friedrich Thiersch in München, in Gestalt eines großen Kartons zu, der eine landschaftliche mit reicher Staffage belebte Rekonstruktion der Akropolis von Pergamon darstellt. Das Bild, welches Thiersch nach den Resultaten der Ausgrabungsarbeiten und nach eigener Anschauung der Örtlichkeit zu einem Lehrzwecke ausgeführt hatte, ist im pergamenischen Saale des alten Museums ausgehängt. Zu der längst in der Rotunde aufgestellten malerischen Darstellung, welche wir dem zu frühverstorbenen Christian Wilberg von der Wirklichkeit des heutigen Pergamon verdanken, tritt es als phantasievolle Veranschaulichung der glänzenden Vergangenheit des Platzes, dessen kostbare Trümmer wir besitzen, hochwillkommen hinzu.

Rgt. **München.** Bei Angerer und Kollmann, Zweigstraße 60 hier ist eine hochinteressante etwa 30 Nummern umfassende Sammlung alter Holzskulpturen ausgestellt. Die Stücke datiren von der besten Zeit der romanischen Kunstperiode in Deutschland herab bis zu den Tagen der Spätrenaissance und des Rokoko. Die Statuen sind bis auf wenige Ausnahmen noch mit der alten Fassung in Gold und Farben versehen und erregen die Aufmerksamkeit aller Kenner.

Dubletten der Olympiafunde. Vor einigen Monaten erregte die Nachricht, daß nach langer Mühe deutscherseits die Kammern in Athen beschlossen hätten, alle Dubletten aus den Olympiafunden an Berlin abzutreten, in allen sich für Kunst interessirenden Kreisen großes und ungeteiltes Interesse. In kurzer Zeit, vielleicht bereits in der nächsten Woche, steht nun das Eintreffen der ersten Sendungen jener Schätze in Berlin zu erwarten. Die ersten olympischen Kunstwerke, die wir erhalten, werden kleinere Gegenstände, als Bronzen und Terrakotten sein, welche zu ihrem Platz bei den großen Abgüssen im Camposanto gebracht werden dürften. Bemerkenswert ist es übrigens, daß es der Direktion für die olympischen Erwerbungen, bestehend aus dem geh. Regierungsrat Prof. Curtius, wirkl. Legationsrat Rudolf Lindau und geh. Baurat Prof. Adler, nur mit großer Mühe möglich war, die Gelder für die Herbeischaffung dieser Schätze zu erhalten. Die Museumsdirektion hatte keine Veranlassung, aus ihren ohnehin stets stark in Anspruch genommenen Fonds zu dem erwähnten Zweck Mittel zu bewilligen; man wies die Herren an den Reichstag. Auch dieser lehnte ab und bezeichnete den Landtag als zuständige Körperschaft in dieser Angelegenheit. Aber der Landtag interessirte sich eben so wenig und wies die Herren an — die Museumsdirektion. Die Herren waren also jetzt gerade soweit wie vorher und kamen endlich zu dem Entschluß, alle Publikationen über die olympischen Altertümer zusammenzustellen und einem Verleger zu übergeben. Das Honorar, welches der Buchhändler für das Verlagsrecht dieses großen Werkes zahlte, wird nun benutzt, um die erwähnten Funde herbeizuschaffen. (T. R.)

Die Internationale Ausstellung in Amsterdam, welche während der Monate Mai bis Oktober des nächsten Jahres stattfindet, wird laut dem uns zugegangenen Prospekt auch eine Abteilung für Werke der bildenden Künste haben. Als Bedingung für die Annahme gilt, daß die Werke zwischen dem 1. Januar 1879 und dem Tage der Eröffnung der Ausstellung entstanden sind. Alle Sendungen sind an die Adresse: Exposition internationale d'Amsterdam en 1883 à Amsterdam, Section des Beaux-Arts zu richten und zu frankiren. Weitere Auskunft über die Ausstellungsbedingungen erteilt der Commissaire général de l'exposition internationale d'Amsterdam en 1883, Pays Bas. — Nach einer uns vom königl. preuß. Kultusministerium zugegangenen Nachricht findet eine offizielle Beteiligung Deutschlands an der Ausstellung nicht statt.

Aus Aachen schreibt man uns: Unser Mitbürger Herr Bartholdt Suermondt hat aus Veranlassung einer schweren Krankheit dem Aachener Museum etwa fünfzig Gemälde aus der Zahl derjenigen geschenkt, welche, aus seiner früheren Sammlung herrührend, im Jahre 1874 nicht für die Berliner Galerie erworben worden sind, oder welche er seitdem neu erworben hat. Die fortschreitende Besserung gestattete es dem Geschenkgeber schon heute dem Vorstande des Museums den Besitz der geschenkten Gemälde zu überweisen. Abgesehen von den „Wilden", dem hervorragenden Bilde von Paul Meyerheim, welches deshalb in den weitesten Kreisen bekannt geworden ist, weil der geschätzte Berliner Meister dasselbe auserwählt hatte, damit es ihn auf der Pariser Weltausstellung von 1878 repräsentire, besteht die Schenkung aus älteren Werken der spanischen, niederländischen, deutschen und italienischen Schule. Unter den Spaniern ist in erster Linie zu nennen das prachtvolle Porträt eines spanischen Ratsherrn von Murillo und sodann als große Seltenheit ein mit besonderer Sorgfalt ausgeführter „Ecce homo" von Divino Morales; ferner befindet sich darunter ein Zurbaran, ein Pedro de Moya und ein Orrente. Unter den Niederländern, etwa 35 an der Zahl, befinden sich Werke von Herri met de Bles, van der Meer van Haarlem, Jan Steen, Pynacker, Brouwer, Jan Breughel, van Aelst und van Goyen. Die deutsche und italienische Schule ist weniger zahlreich vertreten. Bekanntlich hat Herr Suermondt, als er im Jahre 1874 der preußischen Regierung seine berühmte Sammlung verkaufte, unter anderem ein Gemälde von dem Verkaufe ausgeschlossen, welches die Perle der ganzen Sammlung bildete. Es ist dies „Der Sturz der Verdammten" von Rubens, ein Gemälde, welches bezüglich der Komposition und der Großartigkeit der Auffassung unerreicht ist. Es wird uns nun von einer Seite, welche wir für gut unterrichtet halten, versichert, daß Herr Suermondt auch über den „Sturz der Verdammten" zum Vorteile des noch jungen Aachener Museums disponirt habe.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Die Beleuchtung von Bildern mit elektrischem Licht** in der Elektrizitätsausstellung zu München ist noch zu mangelhaft, um darauf ein endgültiges Urteil zuzulassen. Sie erfolgt durch zwei Systeme, durch Edisonsche Glühlichter und durch Bogenlampen von Siemens und Halske. Letzteres ist zur Zeit nur teilweise durchgeführt und gab nur am Abende der Eröffnung der Ausstellung einigermaßen verläßige Anhaltspunkte. Man konnte wahrnehmen, daß das mondscheinähnliche Licht der Bogenlampen die Farbengebung nicht wesentlich alterirt, wohl aber Schatten und Licht schärfer hervortreten läßt als das Tageslicht. Andererseits gewinnen Bilder mit kühlem Tone außerordentlich, wie sich das namentlich an dem Kruzifix von Gabriel Max zeigt, das der Kunsthändler Lehmann von Prag hierher geschickt. Anlangend die Edisonschen Glühlichter, so zeigen selbe in ihrer rötlichen Farbe große Ähnlichkeit mit dem Gaslicht und verleihen den Bildern im allgemeinen einen das Auge wohlthuend berührenden warmen Goldton. Zu Gunsten dieser Beleuchtung spricht auch die größere Stetigkeit des Lichtes.

Die Gurlittsche Kunsthandlung in Berlin hat vor einigen Monaten acht geschickte Holzschnitzer aus Florenz nach Berlin übergesiedelt und eine Fabrik von geschnitzten Bilderrahmen eröffnet. Es sollen nach und nach die besten Rahmen der italienischen Galerien kopirt werden. Ein junger Architekt, den die Anstalt nach dem Süden geschickt hat, nimmt dieselben auf. Vorbilder im Gewerbemuseum in Berlin sollen sich anschließen, ebenso das Beste aus dem Besitze der Gemäldegalerie des königl. Museums. Für letztere hat in jüngster Zeit Direktor Bode glückliche Erwerbungen gemacht, an denen die Industrie ganz eigenartige Vorbilder der höchsten Schnitztechnik studiren kann. Zu diesen Vorbildern der alten Kunst werden sich Entwürfe moderner Künstler gesellen, die eine demnächst auszuschreibende Konkurrenz zur Mitarbeiterschaft heranziehen soll. (Nat.-Ztg.)

⊙ **Im königl. Opernhause in Berlin** glitt am Abend des 5. Oktober der eiserne Vorhang herab und zerriß im Fallen den Leinwandvorhang, welcher mit einem Bilde A. v. Heydens „Arion auf den Meereswogen" geschmückt ist, das im sechsten Jahrgange der „Zeitschrift" in einer Radirung des Künstlers von uns reproduzirt worden ist.

⁎⁎⁎ **Zur Restaurirung des Merseburger Doms** sind aus der Kasse des Domstifts 132000 Mk. angewiesen worden.

Zeitschriften.

The Art Journal. Nr. 21.
J. Linnell, von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — Picturesque Palestine. (Mit Abbild.) — Worcester and its exhibition. (Mit Abbild.) — Symbols of saints in art.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. VIII. 3.
S. Donato in Zara, von F. Bulic. (Mit Abbild.) — Gräber aus der Stradonicer Aera, von L. Schneider. — Aus Brixen, von K. Altz.

The Academy. No. 543.
The copts of Egypt and their churches, von J. H. Middleton.

L'Art. No. 405.
Les industries du verre, von L. Enault. — Silhouettes d'artistes contemporains: M. Liebermann, von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. No. 10.
Gefässe von Bergkrystall; Schmiedeeisernes Gitter. — Moderne Entwürfe: Album in getriebenem und ciselirtem Leder; Füllungsornamente; Entwürfe zu farbig emaillirten Ofenkacheln; Buffet in Nussbaumholz; Eingelegter Kassettendeckel.

Auktions- und Lagerkataloge.

Franz Meyer in Dresden 8. Kunstlagerkatalog. 2132 Nummern.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), **Köln.** Katalog der nachgelassenen Gemäldesammlung der Herren Gebr. F. und J. A. Becker u a. Versteigerung zu Köln d. 16. bis 28. Oktober 1882.

Inserate.







